การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง



เดชา ศรีคงเมือง

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ.2548

ISBN 974-04-6745-8

วิทยานิพนธ์
เรื่อง
การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

....
นายเดชา ศรีคงเมือง
ผู้วิจัย

....
ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์
กศ.บ.
ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

....
รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

....
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์
ค.บ., M.M.
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

....
นายสนอง คลังพระศรี
ศป.บ., ศศ.ม.
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

....
ศาสตราจารย์ ม.ร.ว.ชิษณุสรร สวัสดิวัตน์
Ph.D.
คณบดี
บัณฑิตวิทยาลัย

....
นายสุรัตน์ เขมาลีลากุล
B.M., M.M.
ประธานกรรมการบริหารหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ.2548

....

นายเดชา ศรีคงเมือง

ผู้วิจัย

....

ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์

กศ.บ.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์

ค.บ., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

....

รองศาสตราจารย์โกวิทย์ ขันธศิริ

K.C.M., M.A., Ph.D.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

....

นายสนอง คลังพระศรี

ศป.บ., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

....

ศาสตราจารย์ ม.ร.ว.ชิษณุสรร สวัสดิวัตน์

Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A.

คณบดี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยคุณูปการจากหลายท่าน หลายหน่วยงาน ผู้วิจัยขอน้อมระลึกถึงความเมตตากรุณาของท่านทั้งหลายมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณประธานและคณะกรรมการ ในการควบคุมวิทยานิพนธ์และสอบวิทยานิพนธ์ทุกท่านที่ได้กรุณาให้คำปรึกษา ตรวจ และปรับปรุงผลงานการวิจัย จนกระทั่งการดำเนินงานวิจัยได้สำเร็จลุล่วงเป็นอย่างดี

ขอกราบขอบพระคุณวิทยากรทุกท่านที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลเป็นอย่างดี ทั้งจากพระอารามหลวง กรมการศาสนา สำนักพระราชวัง และผู้เชี่ยวชาญ ต่าง ๆ อาทิ พระครูเฉลียง จิตฺตธมฺโม พระครูสมาน กลฺยาณธมฺโม พระครูสมุห์สุนทร กิขวีโร พระครูปลัดณัฐพจน์ เขมสิริ พระมหาขวัญรัก วายาโม พระมหาธนศักดิ์ จินฺตกวี คุณประจักษ์ แท่งทอง คุณสมชัย เกื้อกูล คุณไพโรจน์ หาดแก้ว เป็นต้น

ขอขอบพระคุณกัลยานมิตรแห่งมหาวิทยาลัยนเรศวรทุกท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งอาจารย์ ดร.เสาวภาคย์ กัลยานมิตร ที่กรุณาให้ความรู้ด้านภาษาศาสตร์แก่ผู้วิจัย และอาจารย์วศิน ปัญญาวุฒิตระกูล ที่กรุณาให้คำปรึกษาด้านการศึกษาประวัติศาสตร์ อาจารย์ณัฐชยา นัจจนาวากุล และอาจารย์คมกริช การินทร์ กรุณาเป็นแรงใจและแรงขับเคลื่อน นอกจากนี้ พี่ ๆ เพื่อน ๆ และน้อง ๆ ชาวดุริยางคศิลป์รุ่น 7 ทุกท่าน

ขอกราบขอบพระคุณพ่อเดชและแม่เพ็ญ ผู้สร้างรากฐานครอบครัวที่อบอุ่นและให้การสนับสนุนการศึกษาของลูกด้วยดีตลอดมา ญาติพี่น้องที่คอยเป็นกำลังใจให้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณสำเภา ศรีคงเมือง พี่สาวของผู้วิจัย ซึ่งเป็นผู้ทุ่มเททุนการศึกษาตลอดทั้งหลักสูตรโดยปราศจากนิวรณ์คติ

ท้ายนี้ ความดีอันพึงมีจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอน้อมนำเป็นกุศลจิตบูชาแด่ดวงวิญญาณของพระพิธีธรรมผู้มรณภาพแล้ว ที่ทำให้ทำนองสวดพระอภิธรรมนี้ ได้สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

เดชา ศรีคงเมือง

การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง (AN ANALYSIS OF THE THAI BUDDHIST SACRED CHANT IN A FUNERAL CEREMONY UNDER ROYAL PATRONAGE)

เดชา ศรีคงเมือง 4437416 MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์: อุดม อรุณรัตน์ กศ.บ.,ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กศ.บ.,กศ.ม.,ศศ.ม. อนรรฆ จรัณยานนท์ ค.บ.,M.M., สนอง คลังพระศรี ศป.บ.,ศศ.ม.

บทคัดย่อ

การวิจัยเชิงวิเคราะห์ดนตรีนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อทำความเข้าใจบริบทและลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงตามวิธีวิทยาทางดนตรีวิทยาและมานุษยดนตรีวิทยา

สวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงเป็นพุทธศาสนพิธีเพื่อเชิดชูเกียรติแก่ผู้มีคุณูปการต่อชาติและพระมหากษัตริย์โดยมี"พระพิธีธรรม"เดิมเรียกว่า"พระคู่สวด"เป็นผู้สวดเฉพาะและสวดด้วยทำนองเฉพาะที่เรียกว่า "กะ" มีลักษณะสำคัญคือ 1)ใช้บันไดเสียงชนิด 3 เสียงซึ่งมีพิสัยเป็นคู่ 4 เพอร์เฟคท์ 2) โครงสร้างรูปแบบเป็น ส่วนเกริ่นนำ ส่วนหลัก และส่วนลงจบ 3)ลำนำทำนองพบทั้งจังหวะสม่ำเสมอและชนิดจังหวะลอย 3) การบรรจุคำสวดในทำนองมี 3 ลักษณะคือ พยางค์เดี่ยว กลุ่มโน้ต และเอื้อนแบบเมลิสเมติก 4)รูปแบบวลีทำนองเป็น "สโตรฟิค" 5)เสียงศูนย์กลางเพียงหนึ่งเสียงมีฐานะเป็นเสียงดึงดูดในทำนองและใช้เป็นเสียงลงจบทำนองสมบูรณ์ 6)ทำนองและการเปล่งเสียงคำสวดที่สอดคล้องกันในลักษณะการแยก การยืดและการขยาย ขณะเดียวกันตกแต่งและต่อเติมด้วยเม็ดพรายชนิดต่างๆ 7) พบกลายเสียงการแทรกพยางค์เพิ่มเติมการกลมกลืนเสียงส่วนในภาพรวมผลทางธรรมชาติที่ไม่มีหน่วยเสียงของภาษาบาลีส่งผลให้เกิดทำนองในลักษณะเสียงดึงดูดเพียงเสียงเดียว การเปล่งเสียงมุ่งเพื่อให้เกิดความงามจึงพบกระบวนการเปล่งเสียงในลักษณะพิเศษและเม็ดพรายต่าง ๆ ขึ้น นอกจากนี้พบเม็ดพรายชนิดเดียวกับการขับร้องเพลงไทยและคุณลักษณะของทำนองสัมพันธ์กับการสวดพระเวทของอินเดีย

ทำนองสวดที่ทำการวิจัยนี้นับเป็นดนตรีพิธีกรรมชนิดขับร้องอันหนึ่งในในสังคมไทยซึ่งได้แสดงองค์ประกอบและความสัมพันธ์ระหว่างคำกับทำนองในเชิงคีตศิลป์ที่น่าสนใจ ประเด็นด้านการก่อตัวด้านคุณลักษณะทางดนตรีในวรรณศิลป์ และความสัมพันธ์เชิงเครือญาติวัฒนธรรมดนตรีของการสวดไทยในระดับมหภาค จึงเป็นประเด็นที่ต้องทำให้เกิดความชัดเจนในทุกมิติการศึกษา

คำสำคัญ : ดนตรี / สวด / วิเคราะห์ / พิธีศพ / ศาสนาพุทธ

326 หน้า ISBN 974-04-6745-8

AN ANALYSIS OF THE THAI BUDDHIST SACRED CHANT IN A FUNERAL CEREMONY UNDER ROYAL PATRONAGE.

DECHA SRIKONGMUANG 4437416 MSMS/M

M.A.(MUSIC)

THESIS ADVISORS : UDOM AROONRATTANA,B.Ed. NARONGCHAI PIDOKRATCHATA B.Ed., M.Ed., M.A. ANAK CHARANAJANANDA, B.Ed., M.M. SANONG KLANGPRASRI,B.F.A., M.A.

ABSTRACT

The purpose of this analytical research was to investigate both contexts and musical characteristics of the Thai Buddhist chanting melody which is performed in funeral ceremony under royal patronage.

The methodologies of this thesis are derived from musicological and ethnomusicological perspectives, whose contexts are concerned with the historical aspects and ritual procedures of the chanting. The selected musical samples were transcribed and analyzed to determine Musicological characteristics which make the chanting distinguished from any other Thai Buddhist chants.

This Buddhist funeral chant is a dignity for crediting a person who has tremendously benefited the nation or the king. The chanting in the rite is traditionally performed by *"Phra Phitheetham"*(a royally ritual monk), previously such monks were called *"Phra Khusuad*", only these monks may use the special melody called *"Ka"*. A "*Ka*" consists of 1)a tritonic scale in perfect 4^{th}; 2)a three-part formal structure that consists of an introduction, main section, and conclusion; 3) both metric and non-metric rhythm; 4) syllabic, neumatic, and melismatic text settings; 5) a strophic phrasal form; 6) a central tone used as a gravity tone and an ending note of melody as well; 7) melody and textual articulation accorded by syllabification, expansion, extension, decoration, and prolongation by embellishments. Articulation found in the "*Ka*" was sound change, interpolation of auxiliary texts, and assimilation between words. The monotonic nature of the Pali language causes a melodic style as illustrated by the gravity tonic style. Art of articulation of texts influences a unique sound and embellished production. Certain parts of the chanting melody share a musical similarity to Thai classical singing and Indian Vedic chants.

This Buddhist funeral chant as a vocal ritual music of the Thai society indicates interesting musical components and relations between words and melodies. In further study, music construction aspects of art created language and music-culture relationships in terms of Buddhist chanting between Thai and other neighboring countries could be investigated.

KEY WORDS : MUSIC / CHANT / ANALYSIS / FUNERAL / BUDDHISM

326 P. ISBN 974-04-6745-8

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ	ค
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
สารบัญตาราง	ฎ
สารบัญแผนภูมิ	ฐ
สารบัญตัวอย่างโน้ต	ฑ
สารบัญรูปภาพ	ท
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	4
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
1.4 ขอบเขตของการวิจัย	5
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	6
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ	6
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	8
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	8
2.1.1 แนวคิดทางทฤษฎี ระหว่าง “สวด” กับ “ขับร้อง” ในสังคมวัฒนธรรมไทย	8
2.1.2 แนวคิดเกี่ยวกับการพูดและการขับร้องเพลง	10
2.1.3 ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ทำนองสวด	13
2.1.3.1 ทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี	13
2.1.3.2 ทฤษฎีเกี่ยวกับเสียงและการกลายเสียงของคำในภาษา	15
2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	16
2.2.1 การสวดทางพระพุทธศาสนา	18

สารบัญ (ต่อ)

2.2.2 ความเป็นมาของการสวดทางพุทธศาสนาในประเทศไทย	20
2.2.2.1 สมัยก่อนสุโขทัย	21
2.2.2.2 สมัยสุโขทัย	23
2.2.2.3 สมัยอยุธยา	23
2.2.2.4 สมัยธนบุรี	25
2.2.2.5 สมัยรัตนโกสินทร์	25
2.2.3 ทำนองการสวดทางพุทธศาสนาของไทย	27
2.2.3.1 มคธ	28
2.2.3.2 สังโยค	29
2.2.3.3 สรภัญญะ	30
2.2.4 ภาษาและฉันทลักษณ์ของบทสวดทางพระพุทธศาสนา	33
2.2.4.1 ภาษาสันสกฤตและบาลี	34
2.2.4.2 รูปแบบ "ฉันทลักษณ์" ภาษาบาลี	39
2.2.4.3 ภาษาบาลีและสันสกฤตกับการสวด	43
2.2.5 ความสัมพันธ์ของการสวดทางพุทธศาสนาต่อคีตศิลป์ประเภทอื่น ๆ	46
2.2.5.1 คีตวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา	47
2.2.5.2 คีตศิลป์ทางพระพุทธศาสนา	49
2.2.6 การสืบทอด และการบันทึก	51
2.2.7 การสวดทางพระพุทธศาสนาในพิธีศพของไทย	52
2.2.7.1 การสวดพระอภิธรรม	52
2.2.7.2 จุดมุ่งหมายของพิธีสวดพระอภิธรรม	54
2.2.7.3 บทสวดพระอภิธรรม	55
2.2.7.4 ทำนองการสวดพระอภิธรรม	56
2.3 งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง	57
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	62
3.1 ที่มาของข้อมูล	62
3.1.1 แหล่งสืบค้นข้อมูลเอกสาร	62

สารบัญ (ต่อ)

3.1.2 ข้อมูลบุคคล 63
3.1.3 การเลือกพื้นที่ศึกษาข้อมูลเสียงสวด 64
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล 65
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล 66
3.3.1 การจัดหมวดหมู่ข้อมูลบริบท 66
3.3.2 ถ่ายเสียงสวดเป็นโน้ตดนตรี 66
3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล 67
3.5 การนำเสนอข้อมูล 67

บทที่ 4 การสวดพระอภิธรรมทำนองหลวง 69
4.1 ที่มาและพัฒนาการของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง 69
4.1.1 สมัยอยุธยา 69
4.1.2 สมัยธนบุรี 77
4.1.3 สมัยรัตนโกสินทร์ 77
4.2 พระพิธีธรรมและพระอารามหลวง 87
4.2.1 ความเป็นมาของพระพิธีธรรม 87
4.2.2 การแต่งตั้งพระพิธีธรรม 94
4.2.3 เครื่องประกอบตำแหน่งพระพิธีธรรม 95
4.2.4 ภารกิจของพระพิธีธรรม 97
4.2.5 พระอารามหลวง 98
4.3 บทคำสวด 101
4.3.1 บทคำสวดพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ 101
4.3.2 บทคำสวดพระธรรมใหม่ 101
4.3.3 บทสหัสสนัย 102
4.4 การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในปัจจุบัน 104
4.4.1 ระเบียบพิธีกรรมในพิธีศพหลวง 105
4.4.2 การจัดพิธีศพหลวง 107
4.4.3 การจัดสถานที่สวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง 109

สารบัญ (ต่อ)

4.4.3.1 ที่นั่งสวดของพระพิธีธรรม 109
4.4.3.2 ตู้พระธรรม 113
4.4.3.3 พัดยศพระราชาคณะ 116
4.4.4 ขั้นตอนของพิธีกรรม 119
4.4.5 ธรรมเนียมการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง 122
4.4.5.1 ระเบียบเกี่ยวกับการสวด 122
4.4.5.2 กลวิธีการเฉพาะในการสวด 123
4.4.5.3 ทำนองสวด 123
4.5 การถ่ายทอดทำนองสวด 124
4.6 สถานภาพของการสวดพระอภิธรรมศพหลวงในสังคมไทยปัจจุบัน 126
4.7 บทบาทของทำนองสวดพระอภิธรรมทำนองหลวงในการสร้างสุนทรียภาพ
ในพิธีศพหลวง 129
4.8 สรุป 130

บทที่ 5 การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง 132
5.1 วิเคราะห์ทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน สำรับวัดราชสิทธาราม 133
5.1.1 สำรวจองค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรี 133
5.1.2 รูปแบบ 134
5.1.2.1 ฉันทลักษณ์ 134
5.1.2.2 รูปแบบทำนอง 137
5.1.3 กระบวนทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน 141
5.1.4 โครงสร้างทางทฤษฎีของทำนองสวด 178
5.1.4.1 กระบวนการดำเนินทำนอง 179
5.1.4.2 การต่อเติมทำนอง 185
5.1.4.3 ลักษณะของกระบวนการเปล่งเสียง 188
5.1.4.4 เม็ดพราย 195
5.1.5 สรุปการวิเคราะห์บทมหาปัฏฐาน 197
5.1.5.1 องค์ประกอบ 197

สารบัญ (ต่อ)

5.1.5.2 รูปแบบกระบวนการก่อตัวของโครงสร้าง 197
5.1.5.3 ลักษณะการเปล่งเสียงเฉพาะ 198
5.2 วิเคราะห์ทำนองสวดบทสหัสสนัย 202
5.2.1 องค์ประกอบเบื้องต้น 202
5.2.2 รูปแบบโครงสร้าง 202
5.2.2.1 ฉันทลักษณ์ 204
5.2.2.2 รูปแบบทำนอง 205
5.2.2.3 แสดงรูปแบบโครงสร้างภายใน 206
5.2.3 กระบวนการดำเนินทำนอง 208
5.2.4 สรุปกระบวนการดำเนินทำนอง 233
5.2.5 โครงสร้างทางทฤษฎีของทำนองสวด 242
5.2.5.1 การต่อเติมทำนอง 242
5.2.5.2 เม็ดพราย 244
5.2.5.3 กระบวนการเปล่งเสียงคำ 248
5.3 เปรียบเทียบลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ บทมหาปัฏฐานและบทสหัสสนัย 256
5.3.1 องค์ประกอบทางดนตรี 256
5.3.1.1 ระบบเสียง 256
5.3.1.2 ลักษณะเกี่ยวกับเวลา 255
5.3.1.3 โครงสร้างรูปแบบ 257
5.3.1.4 การจบวรรค 257
5.3.2 ลักษณะของกระบวนทำนอง 257
5.3.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง 258
5.3.2.2 ลักษณะการเคลื่อนที่ 258
5.3.3 ปรากฏการณ์ทางเสียงคำสวด 259
5.3.3.1 การวาดลวดลายของเสียงคำสวด 259
5.3.3.2 ปรากฏการณ์การกลมกลืนเสียง 259

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ 6 การสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 262
6.1 การสรุปผล 262
6.1.1 บริบทการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง 262
6.1.1.1 ที่มาและพัฒนาการของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง 262
6.1.1.2 พระพิธีธรรมและพระอารามหลวง 262
6.1.1.3 บทสวด 263
6.1.1.4 การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในปัจจุบัน 263
6.1.1.5 การถ่ายทอดทำนองสวด 264
6.1.1.6 สถานภาพของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง ในสังคมไทยปัจจุบัน 264
6.1.1.7 บทบาทของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง ในการสร้างสุนทรียภาพในพิธีศพหลวง 264
6.1.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนองสวดพระอภิธรรมทำนองหลวง 265
6.1.2.1 ทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน 265
6.1.2.2 ทำนองสวดบทสหัสสนัย 266
6.2 การอภิปรายผล 267
6.2.1 บริบทของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง 267
6.2.2 ผลวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของทำนองสวดพระอภิธรรม ในพิธีศพหลวง 268
6.2.3 ปรากฏการณ์ทางเสียงภาษาในทำนองสวด 269
6.2.4 ลักษณะทำนองสวดที่คล้ายคลึงกับลักษณะการขับร้องเพลงไทย 271
6.2.5 ความเกี่ยวพันกับสวดพระเวททางศาสนาพราหมณ์ 274
6.3 ข้อเสนอแนะ 276

บรรณานุกรม 278
ภาคผนวก 287
ประวัติผู้วิจัย 318
Executive Summary 319

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 แสดงการเปรียบเทียบภาษาที่ใช้ในการสวดในงานศพ 56
ตารางที่ 2.2 แสดงการเปรียบเทียบทำนองสวดของบทสวดบทต่าง ๆ ที่ใช้ในการสวดในงานศพ 58
ตารางที่ 4.1 แสดงจำนวนลำดับชั้นพระอารามหลวงทั่วราชอาณาจักร 100
ตารางที่ 4.2 แสดงตัวอย่างหลักเกณฑ์เทียบเกียรติยศพระราชทานแก่พระศพและศพ 108
ตารางที่ 5.1 แสดงวรรคคำสวด บทมหาปัฏฐาน 136
ตารางที่ 5.2 แสดงการเปรียบเทียบ ตอน(ทำนอง) กับวรรคคำสวด บทมหาปัฏฐาน 137
ตารางที่ 5.3 แสดงรูปแบบโครงสร้างทำนอง บทมหาปัฏฐาน 140
ตารางที่ 5.4 แสดงรูปแบบทิศทางการเคลื่อนทำนองบทมหาปัฏฐาน 179
ตารางที่ 5.5 แสดงการจัดสรรระยะความยาวเสียงของคำสวดในทำนอง บทมหาปัฏฐาน 182
ตารางที่ 5.6 แสดงรูปแบบเม็ดพรายในทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน 196
ตารางที่ 5.7 แสดงการบรรจุคำสวดในทำนองบทสหัสสนัย 205
ตารางที่ 5.8 แสดงรูปแบบกระบวนทำนองตอนที่ 1 บทสหัสสนัย 212
ตารางที่ 5.9 แสดงรูปแบบกระบวนทำนองตอนที่ 2 บทสหัสสนัย 214
ตารางที่ 5.10 แสดงรูปแบบกระบวนทำนองตอนที่ 3 บทสหัสสนัย 219
ตารางที่ 5.11 แสดงรูปแบบกระบวนทำนองตอนที่ 4 บทสหัสสนัย 221
ตารางที่ 5.12 แสดงรูปแบบกระบวนการดำเนินทำนองตอนที่ 5 บทสหัสสนัย 227
ตารางที่ 5.13 แสดงรูปแบบกระบวนการดำเนินทำนองตอนที่ 6 บทสหัสสนัย 230
ตารางที่ 5.14 แสดงรูปแบบกระบวนการดำเนินทำนองตอนที่ 7 บทสหัสสนัย 233
ตารางที่ 5.15 แสดงรูปแบบทิศทางการเคลื่อนทำนองบทสหัสสนัย 234
ตารางที่ 5.16 แสดงเม็ดพรายชนิดต่าง ๆ ในทำนองสวดบทสหัสสนัย 246
ตารางที่ 5.17 แสดงการสรุปผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างทำนองสวดบทมหาปัฏฐานและบทสหัสสนัย 260

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 2.1	แสดงรูปแบบการจำแนกลักษณะเฉพาะของการพูดและขับร้อง	12
แผนภูมิที่ 4.1	แสดงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ของพิธีศพหลวง	127
แผนภูมิที่ 5.1	แสดงกระบวนการสร้างทำนอง บทสหัสสนัย	201
แผนภูมิที่ 5.2	แสดงรูปแบบภายในวลีทำนอง บทสหัสสนัย	205
แผนภูมิที่ 5.3	แสดงเสียงโครงสร้างวลีทำนอง บทสหัสสนัย	206
แผนภูมิที่ 5.4	แสดงโน้ตโครงสร้างทำนอง บทสหัสสนัย	236
แผนภูมิที่ 5.5	แสดงโครงสร้างทำนองสวด บทสหัสสนัย	238
แผนภูมิที่ 5.6	แสดงโครงสร้างกระบวนการดำเนินทำนอง บทสหัสสนัย	240
แผนภูมิที่ 5.7	แสดงการดำเนินทำนองลักษณะเทิร์น	241
แผนภูมิที่ 5.8	แสดงการดำเนินทำนองลักษณะอินเวิร์ทเทิร์น	241

สารบัญตัวอย่างโน้ต

หน้า

ตัวอย่างโน้ตที่ 2.1 แสดงทำนองมคธ บทพระพุทธคุณ 28
ตัวอย่างโน้ตที่ 2.2 แสดงทำนองสังโยค บทพระพุทธคุณ 30
ตัวอย่างโน้ตที่ 2.3 แสดงทำนองสรภัญญะ บทอาราธนาธรรม 32
ตัวอย่างโน้ตที่ 2.4 แสดงทำนองสรภัญญะ บทอินทรวิเชียรฉันท์ ภาษาไทย 33
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.1 แสดงช่วงเนื้อความ, วลีทำนองที่ 20 และ 21 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน 138
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.2 วลีทำนองที่ 22 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน, แสดงทำนองช่วงหาง 139
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.3 แสดงทำนองตอนที่ 1 (เกริ่นนำ) บทมหาปัฏฐาน 142
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.4 แสดงทำนองตอนที่ 1 (เกริ่นนำ) บทมหาปัฏฐาน 142
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.5 แสดงวลีทำนองที่ 2 ตอนที่ 1 (เกริ่นนำ) บทมหาปัฏฐาน 144
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.6 แสดงทำนองตอนที่ 2 บทมหาปัฏฐาน 146
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.7 แสดงวลีทำนองที่ 3 ตอนที่ 2 บทมหาปัฏฐาน 146
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.8 แสดงวลีทำนองที่ 4 ตอนที่ 2 บทมหาปัฏฐาน 147
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.9 แสดงวลีทำนองที่ 5 ตอนที่ 2 บทมหาปัฏฐาน 147
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.10 แสดงทำนองตอนที่ 3 บทมหาปัฏฐาน 149
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.11 แสดงวลีทำนองที่ 6 ตอนที่ 3 บทมหาปัฏฐาน 149
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.12 แสดงวลีทำนองที่ 7 ตอนที่ 3 บทมหาปัฏฐาน 150
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.13 แสดงวลีทำนองที่ 8 ตอนที่ 3 บทมหาปัฏฐาน 150
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.14 แสดงทำนองตอนที่ 4 บทมหาปัฏฐาน 151
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.15 แสดงวลีทำนองที่ 9 ตอนที่ 4 บทมหาปัฏฐาน 151
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.16 แสดงวลีทำนองที่ 10 ตอนที่ 4 บทมหาปัฏฐาน 152
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.17 แสดงวลีทำนองที่ 11 ตอนที่ 4 บทมหาปัฏฐาน 152
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.18 แสดงทำนองตอนที่ 5 บทมหาปัฏฐาน 153
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.19 แสดงวลีทำนองที่ 12 ตอนที่ 5 บทมหาปัฏฐาน 154
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.20 แสดงวลีทำนองที่ 13 ตอนที่ 5 บทมหาปัฏฐาน 154

สารบัญตัวอย่างโน้ต (ต่อ)

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.21 แสดงวลีทำนองที่ 4 ตอนที่ 5 บทมหาปัฏฐาน 155
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.22 แสดงทำนองตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน 156
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.23 แสดงวลีทำนองที่ 15 ตอนที่ 6 บทมหาปัฏฐาน 157
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.24 แสดงวลีทำนองที่ 16 ตอนที่ 6 บทมหาปัฏฐาน 157
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.25 แสดงวลีทำนองที่ 17 ตอนที่ 6 บทมหาปัฏฐาน 158
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.26 แสดงทำนองตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน 160
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.27 แสดงวลีทำนองที่ 18 ตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน 161
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.28 แสดงวลีทำนองที่ 19 ตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน 161
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.29 แสดงวลีทำนองที่ 20 ตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน 162
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.30 แสดงวลีทำนองที่ 21 ตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน 163
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.31 แสดงทำนองตอนที่ 8 บทมหาปัฏฐาน 164
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.32 แสดงวลีทำนองที่ 22 ตอนที่ 8 บทมหาปัฏฐาน 164
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.33 แสดงวลีทำนองที่ 23 ตอนที่ 8 บทมหาปัฏฐาน 165
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.34 แสดงวลีทำนองที่ 24 ตอนที่ 8 บทมหาปัฏฐาน 165
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.35 แสดงทำนองตอนที่ 9 บทมหาปัฏฐาน 166
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.36 แสดงวลีทำนองที่ 25 ตอนที่ 9 บทมหาปัฏฐาน 166
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.37 แสดงวลีทำนองที่ 26 ตอนที่ 9 บทมหาปัฏฐาน 167
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.38 แสดงวลีทำนองที่ 27 ตอนที่ 9 บทมหาปัฏฐาน 168
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.39 แสดงทำนองตอนที่ 10 บทมหาปัฏฐาน 169
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.40 แสดงวลีทำนองที่ 28 ตอนที่ 10 บทมหาปัฏฐาน 169
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.41 แสดงวลีทำนองที่ 29 ตอนที่ 10 บทมหาปัฏฐาน 170
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.42 แสดงวลีทำนองที่ 30 ตอนที่ 10 บทมหาปัฏฐาน 171
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.43 แสดงทำนองตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน 172
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.44 แสดงวลีทำนองที่ 31 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน 172
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.45 แสดงวลีทำนองที่ 32 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน 173
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.46 แสดงวลีทำนองที่ 33 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน 173
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.47 แสดงทำนองตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน 174

สารบัญตัวอย่างโน้ต (ต่อ)

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.48 แสดงวลีทำนองที่ 34 ตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน 174
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.49 แสดงวลีทำนองที่ 35 ตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน 175
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.50 แสดงวลีทำนองที่ 37 ตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน 175
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.51 แสดงวลีทำนองที่ 37 ตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน 176
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.52 แสดงวลีทำนองที่ 37 ตอนที่ 12 (ลงจบ) บทมหาปัฏฐาน 176
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.53 วลีทำนองที่ 19, แสดงทำนองคำสวด "กมฺ" 183
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.54 วลีทำนองที่ 23, แสดงทำนองคำสวด "อินฺ" 183
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.55 วลีทำนองที่ 19, แสดงทำนองคำสวด "โย" 184
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.56 วลีทำนองที่ 28 และ29, แสดงโน้ตทำนองกะเปิดเปรียบเทียบกับ ทำนองสังโยค 185
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.57 วลีทำนองที่ 3, แสดงลักษณะการแยกพยางค์คำสวด ปจฺ และ โย 185
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.58 วลีทำนองที่ 9, แสดงลักษณะการขยายทำนองของคำสวด ชา 186
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.59 วลีทำนองที่ 15, แสดงการขยายทำนองของคำสวด "เร" 186
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.60 วลีทำนองที่ 25 , แสดงการขยายทำนองของคำสวด "ฌา" 186
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.61 วลีทำนองที่ 25, แสดงการขยายทำนองของคำสวด "สมฺ" 187
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.62 แสดงการขยายทำนองด้วยวิธีรัวเสียง คำสวด "จ" 187
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.63 แสดงการขยายทำนองด้วยวิธีการเอื้อน คำสวด "โย" 187
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.64 วลีทำนองที่ 16, แสดงช่วงการขยายทำนองภายในวลีทำนอง ของคำ "ฉา" 188
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.65 แสดงการกลายเสียง คำสวด "จ" 188
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.66 แสดงการกลายเสียง พยางค์สวด /ʔaː/ 189
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.67 แสดงการกลายเสียง พยางค์สวด /ʔoː/ 189
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.68 วลีทำนองที่ 5, แสดงการแยกพยางค์สวด "โย" 189
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.69 แสดงการแทรกพยางค์ /hɯː/ 190
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.70 แสดงการแทรกพยางค์ /nɯː/ 190
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.71 แสดงการแทรกพยางค์ /ŋɯː/ 191
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.72 แสดงการแทรกพยางค์ /ʔɔ̀ː/ 191
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.73 แสดงการแทรกพยางค์ /naː/ 191

สารบัญตัวอย่างโน้ต (ต่อ)

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.74 แสดงการแทรกพยางค์ /ʔaː/ 192
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.75 แสดงลักษณะการตกแต่งคำครุ 193
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.76 แสดงลักษณะการตกแต่งคำครุ 194
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.77 แสดงลักษณะการตกแต่งคำลหุ 194
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.78 แสดงรูปแบบทำนองตอนที่ 1 บทมหาปัฏฐาน 208
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.79 แสดงวลีทำนองที่ 1 ตอนที่ 1 บทสหัสสนัย 209
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 80 แสดงวลีทำนองที่ 2 ตอนที่ 1 บทสหัสสนัย 209
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 81 แสดงวลีทำนองที่ 3 ตอนที่ 1 บทสหัสสนัย 210
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 82 แสดงวลีทำนองที่ 4 ตอนที่ 1 บทสหัสสนัย 211
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 83 แสดงตอนที่ 2 บทสหัสสนัย 212
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 84 แสดงวลีทำนองที่ 5 ตอนที่ 2 บทสหัสสนัย 213
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 85 แสดงวลีทำนองที่ 6 ตอนที่ 2 บทสหัสสนัย 213
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 86 แสดงวลีทำนองที่ 7 ตอนที่ 2 บทสหัสสนัย 214
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 87 แสดงตอนที่ 3 บทสหัสสนัย 215
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 88 แสดงวลีทำนองที่ 8 ตอนที่ 3 บทสหัสสนัย 215
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 89 แสดงวลีทำนองที่ 9 ตอนที่ 3 บทสหัสสนัย 216
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 90 แสดงวลีทำนองที่ 10 ตอนที่ 3 บทสหัสสนัย 216
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 91 แสดงวลีทำนองที่ 11 ตอนที่ 3 บทสหัสสนัย 217
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 92 แสดงตอนที่ 4 บทสหัสสนัย 219
ตัวอย่างโน้ตที่ 5. 93 แสดงวลีทำนองที่ 12 ตอนที่ 4 บทสหัสสนัย 219
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.94 แสดงวลีทำนองที่ 13 ตอนที่ 4 บทสหัสสนัย 220
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.95 แสดงวลีทำนองที่ 14 ตอนที่ 4 บทสหัสสนัย 220
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.96 แสดงตอนที่ 5 บทสหัสสนัย 222
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.97 แสดงวลีทำนองที่ 15 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย 223
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.98 แสดงวลีทำนองที่ 16 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย 223
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.99 แสดงวลีทำนองที่ 17 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย 224
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.100 แสดงวลีทำนองที่ 18 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย 225

สารบัญตัวอย่างโน้ต (ต่อ)

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.101 แสดงวลีทำนองที่ 19 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย 225
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.102 แสดงวลีทำนองที่ 20 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย 226
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.103 แสดงตอนที่ 6 บทสหัสสนัย 228
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.104 แสดงวลีทำนองที่ 21 ตอนที่ 6 บทสหัสสนัย 228
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.105 แสดงวลีทำนองที่ 22 ตอนที่ 6 บทสหัสสนัย 229
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.106 แสดงวลีทำนองที่ 23 ตอนที่ 6 บทสหัสสนัย 229
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.107 แสดงตอนที่ 7 บทสหัสสนัย 231
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.108 แสดงวลีทำนองที่ 24 ตอนที่ 7 บทสหัสสนัย 231
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.109 แสดงวลีทำนองที่ 25 ตอนที่ 7 บทสหัสสนัย 232
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.110 แสดงวลีทำนองที่ 26 ตอนที่ 7 บทสหัสสนัย 232
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.111 แสดงลักษณะการเอื้อนแบบเทิร์น แบบที่ 1 242
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.112 แสดงลักษณะการเอื้อนแบบเทิร์น แบบที่ 2 243
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.113 แสดงการดัดแปลงทำนอง 244
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.114 แสดงชุดการซ้ำและย่นทำนอง 244
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.115 แสดงชุดการซ้ำและย่นทำนอง 245
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.116 แสดงการกลายเสียง /aː/ เป็น /aj/ 249
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.117 แสดงการกลายเสียง /aː/ เป็น /ɔːj/ 249
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.118 แสดงการกลายเสียง /aː/ เป็น /aŋ/ 249
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.119 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “ก” 250
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.120 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “ต” 250
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.121 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “เม” 250
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.122 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “ธมฺ” 251
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.123 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “สุมึ” 251
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.124 แสดงการแทรกพยางค์ /haː/ 252
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.125 แสดงการแทรกพยางค์ /ŋaː/ 252
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.126 แสดงการแทรกพยางค์ /ŋeː/ 252
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.127 แสดงการแทรกเสียง /hɯː/ 253

สารบัญตัวอย่างโน้ต (ต่อ)

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.128 แสดงการแทรกเสียง /ha/ ในโน้ตพรม 253

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.129 แสดงการแทรกเสียง /he/ ในโน้ตสะบัด 253

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.130 แสดงการแทรกเสียง /he/ ในโน้ตรัว 254

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.131 แสดงการแทรกพยางค์ /hɯː/ ในโน้ตตวัดโหนเสียง 254

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.132 แสดงการแทรกพยางค์ /hɯː/ การเอื้อนแบบเทิร์น 254

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.1 แสดงวลีทำนองที่ 34 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน 271

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.2 แสดงวลีทำนองที่ 35 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน 271

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.3 ทำนองขับร้องเพลง "แขกมอญ" แสดงลักษณะการปิดชุดการเอื้อน 272

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.4 แสดงการกลายเสียงท้ายพยางค์ของคำสวด 272

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.5 แสดงลักษณะการ "เอื้อนสามเสียง" 272

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.6 แสดงทำนองสวดที่มีลักษณะคล้ายเอื้อนสามเสียง ในการขับร้องเพลงไทย 273

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.7 แสดงทำนองขับร้องเพลง "แขกมอญ 3 ชั้น" แสดงเทคนิค สะบัดหางเสียง 273

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.8 แสดงทำนองสวดที่ปรากฏเม็ดพรายการตวัดเสียงขึ้นนาสิก 273

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.9 แสดงทำนองขับร้องใช้เทคนิค "ครั่น" 274

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.10 แสดงเม็ดพรายการพรมเสียงในทำนองสวด 274

สารบัญรูปภาพ

หน้า

รูปภาพที่ 2.1 แสดงสำรับนักสวดจากกรมการศาสนาขณะสวดมหาชาติคำหลวง ณ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม 50
รูปภาพที่ 2.2 แสดงคัมภีร์มหาชาติคำหลวง 51
รูปภาพที่ 2.3 แสดงคัมภีร์สวดพระอภิธรรมบันทึกด้วยอักษรขอม ภาษาบาลี 52
รูปภาพที่ 4.1 แสดงพระพิธีธรรม 1 สำรับกำลังถือพัดยศทั้ง 4 เล่ม ขณะบังสุกุล 96
รูปภาพที่ 4.2 แสดงนมพัดยศพระพิธีธรรม 97
รูปภาพที่ 4.3 ที่นั่งของพระพิธีธรรม 110
รูปภาพที่ 4.4 แสดงการนั่งสวดของพระพิธีธรรมสำรับวัดสระเกศ 110
รูปภาพที่ 4.5 แสดงการนั่งสวดของพระพิธีธรรมสำรับวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ 111
รูปภาพที่ 4.6 แสดงพระพิธีธรรมนั่งสวดภายในซ่าง 112
รูปภาพที่ 4.7 แสดงภาพวาดฝาผนัง พระสวดอภิธรรม 114
รูปภาพที่ 4.8 แสดงตู้พระธรรมทองทึบ 114
รูปภาพที่ 4.9 แสดงตู้พระธรรมประดับกระจก 115
รูปภาพที่ 4.10 แสดงตู้พระธรรมลายรดน้ำ 115
รูปภาพที่ 4.11 แสดงพัดยศพระราชาคณะชั้นสามัญ (ยก) 116
รูปภาพที่ 4.12 แสดงโกศมณฑป พร้อมกับเครื่องประกอบเกียรติยศ 119
รูปภาพที่ 4.13 แสดงการจัดวางโกศ และเครื่องเกียรติยศอื่น ๆ 120
รูปภาพที่ 4.14 แสดงโลงบรรจุศพ 120
รูปภาพที่ 4.15 แสดงการประโคมปี่ไฉนกลองชนะ 121

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย

พระพุทธศาสนาเป็นสถาบันทางสังคมที่สำคัญของชนชาวไทยมาแต่ครั้งบรรพกาล ประชาชนชาวไทยโดยส่วนใหญ่มีการนับถือพุทธศาสนานิกายเถรวาทเป็นนิกายหลัก ฉะนั้น หลักเกณฑ์การประพฤติปฏิบัติที่ดีงามตามแนวคำสอนทางพระศาสนา จึงกลายเป็นแบบแผนในการดำเนินชีวิตในทุก ๆ ด้าน และขณะเดียวกันพระสงฆ์นอกจากเป็นผู้สืบทอดพระศาสนาแล้ว ยังมีความเกี่ยวข้องกับกิจกรรมชีวิตของคนในสังคมไทยอย่างแน่นแฟ้นเสมอมา ฉะนั้นรากฐานทางพุทธศาสนาดังกล่าว จึงกลายเป็นที่มาของความผูกพันของคนในชาติ รวมไปจนถึงเป็นสิ่งที่สามารถแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติไทยได้เป็นอย่างดี

นับแต่โบราณ ขนบธรรมเนียมประเพณีวิถีชีวิตของคนไทยแบ่งได้เป็น 2 ระดับ คือ ประเพณีหลวง และประเพณีราษฎร์ (ปรานี วงศ์เทศ, 2537: 36 -37) ศูนย์กลางของประเพณีหลวงคือพระมหากษัตริย์ ทั้งนี้นับตั้งแต่สมัยโบราณไทยได้รับเอาวัฒนธรรมของเขมรมาปฏิบัติสืบต่อกันมาและถือเป็นขัตติยราชประเพณี สถาบันพระมหากษัตริย์มีลักษณะประสมประสานกันอยู่ระหว่างลัทธิเทวราชาและความเชื่อตามหลักของพุทธศาสนาลัทธิเถรวาท โดยยกย่องนับถือว่าพระมหากษัตริย์เป็นแหล่งที่มาแห่งคุณค่าทั้งปวง ผู้ครองแผ่นดินถือว่าพระราชาเป็นเทวะเทียบได้กับพระอิศวรที่สถิตอยู่บนยอดเขาไกลาศ (รักไทย สิงห์สถิตย์, 2530: 30) และในขณะเดียวกันนั้นพระมหากษัตริย์ยังทรงดำรงฐานะเป็นองค์พุทธศาสนูปถัมภกสืบต่อมาอีกด้วย ส่วนประเพณีราษฎร์นั้น เป็นขนบธรรมเนียมของชนชั้นสามัญโดยมีวัดเป็นศูนย์กลาง นอกจากวัดเป็นสถานที่ทางพระพุทธศาสนาแล้วในขณะเดียวกันยังเป็นศูนย์กลางการสร้างสรรค์และเผยแพร่ประเพณีต่างๆ ของชุมชนอีกด้วย มีพระสงฆ์ดำรงฐานะเป็นผู้ทรงความรู้และมีความบริสุทธิ์ เป็นที่เคารพนับถือของคนในชุมชน และทำหน้าที่เป็นผู้ชี้นำแนวทางประพฤติปฏิบัติต่าง ๆ ในประเพณีราษฎร์

ประเพณีทั้งสองระดับนั้นมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน กล่าวคือได้มีการถ่ายโยงระเบียบวิธีปฏิบัติ แนวคิดต่าง ๆ ซึ่งกันและกันเสมอมา โดยประเพณีหลวงได้แบบอย่างจากประเพณีราษฎร์มาขัดเกลาให้ละเอียดประณีตวิจิตรและมีความศักดิ์สิทธิ์มากขึ้น จากนั้นประเพณี

ราษฎร์จึงรับไปใช้ปรับปรุงเสริมแต่งขึ้นอีกต่อหนึ่ง โดยมีวัดเป็นศูนย์กลางของการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของประเพณีทั้งสองระดับดังกล่าว วัดจึงมีสถานภาพและบทบาทเป็นสถาบันทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการกระทำพิธีกรรมชีวิตนับตั้งแต่เกิดจนตายของคนในสังคม ถือเป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง

ในสังคมไทย นอกจากการสวดทางพระพุทธศาสนามีหน้าที่โดยตรงในการดำรงรักษาไว้ซึ่งคำสอนและกฎระเบียบข้อบังคับทางศาสนาไม่ให้คลาดเคลื่อนสูญหายแล้ว หน้าที่แฝงอีกอย่างหนึ่งของการสวดที่มักถูกละเลยความสำคัญ คือ การสร้างสมาธิ โน้มน้าวอารมณ์และจิตใจของทั้งผู้สวดและผู้ฟังเสียงสวด ในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ปัจจัยดังกล่าวส่งผลโดยตรงต่อการปฏิบัติธรรมในเชิงเจริญสมาธิภาวนา ในการ“เพ่ง” เสียง นอกจากนี้ศิลปะการเปล่งเสียงเป็นทำนองไพเราะ เคยได้รับคำปรารภจากพระโอฐพระศาสดาเมื่อครั้งทรงได้สดับเสียงสวดธรรมะเป็นทำนองสรภัญญะของพระโสณะกุฏิกัณณะ โดยพระสัมมาสัมพระพุทธเจ้าทรงสรรเสริญความทรงจำ และท่วงทำนองในการกล่าวธรรมว่าไพเราะสละสลวย ไม่โทษอันใด หากเป็นการดีเสียอีกในการจำคำสอนไว้ได้มาก (พระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย, เล่ม 25, 2539: 273) จึงแสดงให้เห็นว่าการสวดในลักษณะมีท่วงทำนองที่ไพเราะนั้น หาได้เป็นสิ่งไร้คุณประโยชน์

พิธีกรรมที่คนไทยให้ความสำคัญอย่างมากคือพิธีศพ โดยมีระเบียบขั้นตอนที่ซับซ้อนและมีความพิถีพิถันในทุก ๆ ส่วน รวมไปถึงการปฏิบัติพุทธศาสนกิจ นั่นคือประเพณีการสวดพระอภิธรรม เพราะถือเป็นประเพณีเนื่องด้วยการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญที่สุดของคนคือจากคนที่มีชีวิตกลายเป็นคนตาย โดยใช้พิธีกรรมทางพุทธศาสนาเป็นสื่อ กระทำขึ้นเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้แปรสภาพ ในขณะเดียวกันนั้นยังเป็นการอำนวยประโยชน์ด้านการสร้างความอบอุ่นใจให้กับผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่ ให้มีแนวคิดในการดำรงชีวิตด้วยความไม่ประมาทและเร่งกระทำแต่ความดีละเว้นความชั่ว

การสวดพระอภิธรรมตามขนบธรรมเนียมประเพณีนิยม มีรูปแบบและท่วงทำนองของการสวดแตกต่างกันออกไปตามแต่ละสถานที่ รวมทั้งพิธีศพที่ได้รับโปรดเกล้าฯ พระราชทานให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์ มีการสวดพระอภิธรรมด้วยทำนองสวดเฉพาะที่เรียกว่า “ทำนองหลวง” ซึ่งมีท่วงทำนองแตกต่างไปจากท่วงทำนองการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพสามัญชนโดยทั่วไป ทั้งนี้การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนี้เป็นการประดิษฐ์และตกแต่งลำนำของทำนองสวดให้มีความวิจิตรบรรจงมากยิ่งขึ้น โดยมีพระสงฆ์ผู้ดำรงตำแหน่งพิเศษเรียกว่า “พระพิธีธรรม” เป็นผู้สวดในการนี้โดยเฉพาะ จึงอาจกล่าวได้ว่า การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพที่ได้รับโปรดเกล้าฯ พระราชทานให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์ นั้นเป็นการผนวกความเชื่อของทั้งสองสถาบันหลักในสังคมไทยไว้ในพิธีกรรม จึงส่งผลทำให้เกิดพิธีปฏิบัติที่เป็นแบบแผน มีรูปแบบที่ถือว่าสมบูรณ์และงดงามมากที่สุด จึงถือว่าเป็นประเพณีที่มีคุณค่าทางวัฒนธรรมไทยอย่างหนึ่ง

การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงมีการยึดมั่นในรูปแบบและแบบแผนของการสวด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการคัดสรรพระสงฆ์ผู้ที่จะเป็นพระพิธีธรรม ซึ่งมิใช่เรื่องง่ายหากต้องเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ด้านเสียง เป็นผู้ที่งามพร้อมด้วยสมณะสารูปและต้องได้รับการฝึกฝนจากครูบาอาจารย์แบบตัวต่อตัวเป็นระยะเวลานาน ปัจจุบันพบว่าการสืบทอดและรวมไปถึงการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้น ได้มีความคลี่คลายไปจากเดิม แสดงให้เห็นได้จากการเล่าเรียนทำนองสวดขาดความลึกซึ้ง ส่วนพิธีกรรมนั้นมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมของแต่ละยุคสมัย ปัจจุบันหลักการบางอย่างปรากฏเพียงคำบอกเล่าโดยปราศจากข้อมูลเชิงประจักษ์ เรื่องราวประวัติความเป็นมา และธรรมเนียมปฏิบัติเฉพาะหลาย ๆ อย่าง ไม่สามารถทราบเหตุผลและที่มาได้ ฉะนั้นการศึกษาวิจัยการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงจึงเป็นประเด็นที่มีความสำคัญด้วยเหตุผลดังกล่าว

การสวด (Chanting)ในพิธีกรรมทางศาสนานั้นปรากฏอยู่ทั่วโลก ผลการศึกษาเพลงสวดในพิธีกรรมความเชื่อต่าง ๆ ส่วนใหญ่แสดงให้เห็นว่าองค์ประกอบทางดนตรีในเพลงสวดแต่โบราณได้พัฒนามาเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ ดนตรีในยุคสมัยต่อ ๆ มา แต่อย่างไรก็ตาม กรณีการสวดของประเทศไทยมีความคล้ายคลึงหรือแตกต่างหรือไม่นั้น ยังไม่ปรากฏหลักฐานทางทฤษฎีที่ชัดเจน เนื่องด้วยทัศนคติเรื่องการสวดทางพระพุทธ ศาสนาถือมิใช่การขับร้องเชิงดนตรี โดยการตีความตามข้อปฏิบัติเพื่อความบริสุทธิ์ทางศาสนา ส่วนดนตรีโดยทั่วไปเป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกับความบันเทิงเป็นหลัก ฉะนั้นจากแนวคิดดังกล่าวอาจส่งผลให้มุมมองคนไทยโดยทั่วไปเห็นว่าการสวดทางพระพุทธศาสนานั้นมิได้เกี่ยวข้องกับดนตรีไม่มากก็น้อย ในความเป็นจริงแล้วทั้งสองสิ่งมีความเกี่ยวเนื่องซึ่งกันและกันมาตั้งแต่อดีต ดังเห็นได้จากปรากฏคีตวรรณกรรมทางพุทธศาสนาในอดีต เช่น การสวดอ่านพระมหาชาติคำหลวง การสวดฉันท์เป็นทำนองสรภัญญะ เหล่านี้เป็นต้น

การสวดในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาของไทยนั้นมีลักษณะทำนอง 3 ลักษณะ โดยพิจารณาจากเกณฑ์ความซับซ้อนทางโครงสร้างของดนตรีเป็นสำคัญ ลักษณะแรกมีลักษณะคล้ายการท่อง มีการเปล่งเสียงอย่างเรียบง่ายไม่ซับซ้อนในลักษณะพยางค์เดี่ยว (Syllabic Style) เช่นการสวดแบบมคธ สังโยค เป็นต้น ส่วนลักษณะที่สองนั้นมีความซับซ้อนทางโครงสร้างดนตรีมากขึ้น มีรูปแบบทำนองที่ชัดเจนมากขึ้น นั่นคือการสวดแบบสรภัญญะ ในบทพระอภิธรรมมัตถสังคหะของพระสงฆ์ฝ่ายธรรมยุติ และลักษณะสุดท้ายเป็นการสวดที่มีความซับซ้อนมากที่สุด มีลักษณะทำนองที่ใช้การเอื้อนเสียงยาวในคำหนึ่ง ๆ (Melismatic Style) มีจังหวะช้า การสวดลักษณะดังกล่าวคือการสวดพระอภิธรรมมัตถสังคหะของพระสงฆ์ฝ่ายมหานิกาย และรูปแบบสุดท้าย คือการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงของพระพิธีธรรม อาจกล่าวได้ว่าทำนองสวดนี้มีรูปแบบที่ใกล้เคียงกับการ

สวดของศาสนาพราหมณ์ และการสวดทางศาสนาคริสต์ในยุคโบราณ ซึ่งเป็นการสวดที่มีความเคร่งครัดในลักษณะการเปล่งเสียงต่าง ๆ รวมทั้งมีรูปแบบทำนองที่ซับซ้อน

เนื่องจากการสวดดังกล่าวมีความสำคัญต่อสังคมวัฒนธรรมไทย เป็นขนบธรรมเนียมประเพณีที่มีประวัติความเป็นมายาวนานและปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน แต่ข้อมูลของหัวข้อดังกล่าวปรากฏอยู่น้อยมากแม้กระทั่งภายในแวดวงการศาสนาเอง อีกทั้งทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงที่สมบูรณ์อย่างแท้จริงนั้นหาฟังได้ยากในปัจจุบัน และการสืบทอดทำนองสวดทำนองสวดดังกล่าวยังคงเป็นแบบมุขปาฐะอยู่ ในแง่ของดนตรีไทยนั้นการสวดยังเป็นรากฐานทางดนตรีไทยที่สำคัญอันหนึ่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งการขับร้องของไทย แต่ยังขาดการศึกษาที่ลึกซึ้งเชื่อมโยงที่ชัดเจนในปัจจุบัน (Morton, 1976: 3) ประเด็นสำคัญของการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าทำนองการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงมีความแปลกที่ต่างจากทำนองสวดอื่น ๆ อยู่ที่ลักษณะการเปล่งเสียง ทำนองสวดและรูปแบบการสร้างทำนองของคำสวด ทั้งนี้มีลักษณะท่วงทำนองที่เอื้อให้เกิดความรู้สึกสงบ จิตตั้งมั่นเป็นสมาธิ และเข้าถึงสภาวะการระลึกถึง “มรณานุสติ” อันเป็นจุดหมายหลักของการสวดในงานศพได้ ประกอบกับมีฐานะเป็นพิธีบำเพ็ญกุศลศพในพระบรมราชานุเคราะห์ จึงเป็นสิ่งที่ละเอียดงดงามมากกว่าการสวดในพิธีศพของประชาชนโดย ทั่วไป ฉะนั้นองค์ประกอบทางดนตรีตลอดจนลักษณะเฉพาะทางดนตรีจึงเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งที่จะนำไปสู่การตีความถึงผลดังกล่าว

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงโดยได้ทำการกำหนดหัวข้อเรื่องเป็น “การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง” เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่ปรากฏอยู่ในทำนองสวดเป็นประเด็นหลักของการศึกษาวิจัย อย่างไรก็ตามผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ นอกจากเป็นการนำเสนอให้เห็นแนวคิดและกระบวนการสร้างดนตรีของทำนองสวดแล้วยังเป็นการบันทึกหลักฐานข้อมูลทางวิชาการดนตรีและประวัติศาสตร์การสวดทางพระพุทธศาสนาของไทย ซึ่งสามารถอำนวยผลในการศึกษาดนตรีในประเด็นเดียวกันนี้ในเชิงเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏอยู่ทั่วโลกในโอกาสต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เนื่องจากหัวข้อศึกษาวิจัยนี้มีแง่มุมที่หลากหลาย ในการนี้ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ไว้ 2 ประเด็นด้วยกัน คือ

1. เพื่อศึกษาบริบทการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง
2. เพื่อวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้วางเป้าหมายไว้ทั้งหมด 5 ประการ ดังนี้

1. ทราบถึงประเด็นทางประวัติศาสตร์ของพิธีศพหลวง ระเบียบพิธีกรรมและบทบาทในสังคมวัฒนธรรมไทย
2. ทราบถึงเนื้อหาทางดนตรีอันเป็นแก่นแท้ของทำนองสวด
3. บันทึกทำนองสวดให้อยู่ในรูปของโน้ตดนตรีเพื่อรักษามิให้ผิดเพี้ยนเสื่อมสูญ
4. เป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ
5. ได้องค์ความรู้เพื่อใช้ในการถ่ายทอด อ้างอิงและเป็นแนวทางการวิจัยทำนองสวดทางพระพุทธศาสนาของไทยในลักษณะมหาภาค

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้มิได้พยายามที่จะตอบปัญหาทั้งหมด ที่เกี่ยวข้องกับการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้วิจัยมิได้ศึกษาผลของการสวดพระอภิธรรมต่อจิตใจความรู้สึก ทัศนคติของผู้ฟัง รวมทั้งกฎเกณฑ์และระเบียบพิธีของพิธีศพหลวงอันมีขนบธรรมเนียมประเพณีที่ซับซ้อน ซึ่งทั้ง 2 ประการนี้ เป็นสิ่งที่สำคัญและจำเป็นต่อการศึกษาเกี่ยวกับการสวดพระอภิธรรม

การวิจัยครั้งนี้ศึกษาเฉพาะทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง โดยผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการวิจัยไว้ 2 อย่างคือ

1. เป็นการวิจัยเชิงพรรณนาวิเคราะห์ความเป็นมาของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงซึ่งเป็นการค้นคว้าเอกสารที่ปรากฏอยู่ตามแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ประกอบกับการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ซึ่งศึกษาข้อมูลทางปรากฏการณ์ต่าง ๆ อันเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน ส่วนนี้เป็นการศึกษาค้นคว้าให้ได้ข้อมูลเพียงเพื่ออภิปรายผลร่วมกับการวิเคราะห์ทางดนตรีเท่านั้น
2. เน้นการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนองสวด โดยวิเคราะห์ข้อมูลเสียงที่บันทึกจากภาคสนามของวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์และวัดราชสิทธาราม กรุงเทพมหานคร

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนี้ เป็นการศึกษาตามแนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) โดยศึกษาเฉพาะทำนองสวด เน้นศึกษากระบวนการสร้างดนตรีในทำนองสวดโดยไม่เน้นผลของดนตรีนั้น และไม่ศึกษาความหมายทางภาษาของบทคำสวด ส่วนของการนำเสนอการวิเคราะห์ทางดนตรีนั้น ใช้การบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก โดยอิงแนวคิดและรูปแบบ การถ่ายเสียงเป็นโน้ตดนตรี(Music Transcription) ตามรูปแบบของวิชามานุษยดนตรีวิทยา การถ่ายเสียงของคำสวดและนำเสนอการวิเคราะห์ใช้รูปแบบสัทอักษรสากล (The International Phonetic Alphabet) ตามกฎเกณฑ์ของการถ่ายเสียงอักษรไทยเป็นสัทอักษรสากลของ ม.ร.ว.กัลยา ติงศภัทิย์และอาเธอร์ อับรามสัน (Arthur S. Abramson) ในวารสารของสมาคมสัทศาสตร์ระหว่างชาติ (The International Phonetic Association) ปี ค.ศ.1993

2. คัดเลือกเสียงสวดเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ จากพระพิธีธรรม 2 สำรับ พิจารณาตามมติการยอมรับภายในกลุ่มพระพิธีธรรมทั้งหมดว่ายังคงรูปแบบทำนองสวดแบบโบราณไว้อย่างดีที่สุด ตลอดจนทักษะการสวดและน้ำเสียงที่เป็นเลิศ ในปัจจุบัน

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

กะ หมายถึง ชื่อเรียกทำนองสวดพระอภิธรรมที่พระพิธีธรรมใช้สวดในพิธีศพหลวงโดยเฉพาะ

ซ่าง หมายถึง ที่ยกพื้นไว้สูงสำหรับพระสงฆ์นั่งสวดพระอภิธรรม

ทำนอง หมายถึง ระเบียบเสียงสูงต่ำซึ่งมีจังหวะสั้นยาว เช่น ทำนองสวด ทำนองเทศน์ ทำนองเพลง

ทำนองหลวง หมายถึง ทำนองสวดพระอภิธรรม ของพระพิธีธรรมที่มีลักษณะ เฉพาะใช้สำหรับสวดในพิธีศพหลวง

พระพิธีธรรม หมายถึง พระสงฆ์จำนวน 4 รูปที่ได้รับสมมติให้สวดภาณวาร หรือสวดอัฏนาในงานพระราชพิธีตรุษสงกรานต์ หรือสวดอภิธรรมในพิธีศพหลวง

พระอภิธรรม หมายถึง ปิฎกหนึ่งในพระไตรปิฎก เป็นธรรมชั้นสูงที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้ มี 7 คัมภีร์ นิยมใช้สวดงานศพ

พระอารามหลวง หมายถึง วัดที่ได้รับแต่งตั้งยกฐานะขึ้นเป็นวัดที่มีความเกี่ยวเนื่องกับสถาบันพระมหากษัตริย์

พัดยศ หมายถึง พัดพิเศษที่พระมหากษัตริย์โปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อพระราชทานแก่ภิกษุผู้มีฐานันดรในคณะสงฆ์ หรือพระราชทานเป็นกรณีพิเศษ มีสูงต่ำตามลำดับยศ

ศพหลวง หมายถึง ศพบุคคลต่าง ๆ ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงมีพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์

สวด หมายถึง การท่อง การสาธยาย ร้องลำ ว่าเป็นทำนอง โดยมีบทสวดเป็น

สำรับ หมายถึง กลุ่มของพระสงฆ์ผู้ประกอบศาสนาพิธี มีจำนวน 4 รูป



บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

ในการศึกษาทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการค้นคว้าข้อมูลทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบความคิดในการศึกษาวิจัย โดยมีเนื้อหาครอบคลุมหัวข้อดังต่อไปนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ได้แก่
   - แนวคิดทางทฤษฎี ระหว่าง "สวด" กับ "ขับร้อง" ในสังคมวัฒนธรรมไทย
   - แนวคิดเกี่ยวกับการพูดและการขับร้องเพลง
   - ความสัมพันธ์ของการสวดทางพุทธศาสนาต่อคีตศิลป์ประเภทอื่น ๆ
   - ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ การสวดทางพระพุทธศาสนาในพิธีศพของไทย
3. งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 แนวคิดทางทฤษฎี ระหว่าง "สวด" กับ "ขับร้อง" ในสังคมวัฒนธรรมไทย

การสวดในทัศนคติของคนไทยโดยทั่วไป เป็นสิ่งที่ศักดิ์สิทธิ์ เกี่ยวข้องกับ จิตวิญญาณต้องให้ความเคารพ อีกทั้งผู้สวดคือพระสงฆ์ นั้นยังมีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากบุคคลธรรมดา ฉะนั้นด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงส่งผลทำให้การสวดเป็นเรื่องที่ถือเคร่งครัดอย่างมากว่าไม่ใช่การขับร้อง มิได้กระทำด้วยวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงเป็นที่ตั้ง ทั้งนี้การสวดมีเหตุสืบมาจากการที่เสียงเปล่งออกมาแล้วเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมทางความเชื่อ อย่างน้อยที่สุดส่วนของการขับร้องเพลงนั้นจะใช้ในสถานการณ์และวัตถุประสงค์ที่เกี่ยวเนื่องกับความบันเทิง ถึงแม้ว่าการสวดนับเป็นการ "ร้องเพลง" โดยองค์ประกอบภายใน แต่ที่ไม่ใช่เพลงเนื่องด้วยเป็นกิริยา ใช้ในกรณีสำหรับการท่องคำศักดิ์สิทธิ์เท่านั้น (Miller, 1992: 178)

มิลเลอร์ (Miller, 1992: 162)ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการพิจารณาเสียงสวด เทศน์ อ่านเทศน์ แหล่ และเซิ้ง ในวัฒนธรรมลาว(ภาคอีสานของไทย) ว่าได้แสดงถึงลักษณะทางธรรมชาติของดนตรีที่เกิดจากคำ ซึ่งอาจมีการบันทึกหรือไม่มีก็ตาม ลักษณะดังกล่าว คือ ขับเคลื่อนคุณสมบัติ

ทางดนตรี จากระดับเสียงของคำ และนำเสนอองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งประกอบไปด้วย กลุ่มเสียง โครงสร้างทำนอง จังหวะท่วงทำนอง และ พื้นผิวดนตรี

ผู้ฟังจากนอกวัฒนธรรมลาวส่วนมากบอกว่า ทั้งหมดนี้เหมือนการร้องเพลง และบางอย่างเหมือนการร้องเพลงมาก แต่คนลาวเองไม่ได้คิดเช่นนั้น สิ่งที่เป็นความแตกต่างกันในเรื่องขับร้อง นั้นมีเหตุมาจาก การที่เสียงเปล่งออกมานั้น เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมทางความเชื่อ อย่างน้อยที่สุดก็จะเป็นสิ่งเกี่ยวกับจิตวิญญาณ ส่วนขับร้องนั้นใช้ในสถานการณ์เกี่ยวกับความบันเทิง อย่างไรก็ตาม เอกลักษณ์ของการเปล่งเสียงดังกล่าวมีขึ้นกับ ทั้งสไตล์ (Style) และ หน้าที่การใช้งานในสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ด้วย ลักษณะเช่นนี้มีความพ้องกันกับวัฒนธรรมดนตรีทั่วทุกมุมโลก ตัวอย่างการสวดทางศาสนาอิสลาม มีลักษณ์ทางดนตรี ในการสวดนั้น โดยเฉพาะการสวดนั้นต้องอาศัยทักษะทางดนตรีสูงมาก แต่อย่างไรก็ตาม ชาวมุสลิมไม่ได้เห็นว่าเป็นการร้องเพลง

นอกจากนี้ยังมีข้อมูลที่สอดคล้อง ดังนี้คือ ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ (2000: 6) ได้กล่าวลักษณะเฉพาะของการสวดในโลกทัศน์ของสังคมไทยไว้ ความว่า

> *"...การเปล่งเสียงชนิดที่เรียกว่า"สวด"หรือ"Chanting" นั้นเป็นการหมายรวมถึงการสวดที่เกี่ยวกับศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งพุทธศาสนา เป็นสิ่งที่ทั้งฆราวาสและพระสงฆ์ต่างจัดไว้ เป็นการเปล่งเสียงที่ไม่ใช่การขับร้อง พระสงฆ์ถูกห้ามบรรเลงดนตรี ฟังดนตรี และรวมไปถึงการชื่นชมยินดีต่อผลของดนตรีนั้น ด้วยศีลข้อที่ 8 อย่างไรก็ตาม การสวดทางพระพุทธศาสนามีการใช้ทำนองมากมาย เรียกว่า "ทำนอง" (ตัวอย่างเช่น "ทำนองสรภัญญะ") ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับการขับร้อง และยังส่งผลนำไปสู่ความรับรู้สามัญด้าน"harmonizing"ในการปฏิบัตินั้นมีความใกล้เคียงกับการขับร้องอย่างมาก..."*

จากการศึกษารวบรวมข้อมูลต่าง ๆ สามารถสรุปได้ว่าการสวดในทัศนคติของคนไทยนั้นเป็นสิ่งที่จำกัดไว้เฉพาะเกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนาเท่านั้น ซึ่งต้องเป็นสิ่งที่ให้ความเคารพ ซึ่งแตกต่างจากการใช้เสียงที่เรียกว่า ขับร้อง นี้เป็นกิจทางโลกของปุถุชนทั่วไปเป็นไปเพื่อความสนุกสนานบันเทิง ซึ่งเป็นสิ่งที่สวนทางกับการถือปฏิบัติสมณเพศ อย่างไรก็ตามการสวดทำนองสรภัญญะ เป็นทำนองที่ได้รับการอนุโลมให้เป็นการสวดทางศาสนพิธีได้ ถึงแม้ว่าจะมีลักษณะการใช้เสียงใกล้เคียงกับการขับร้องอย่างมาก

2.1.2 แนวคิดเกี่ยวกับการพูดและการขับร้องเพลง

ในการศึกษาทำนองสวดของพระสงฆ์ในพิธีศพหลวงนี้ จำเป็นต้องทำความเข้าใจคำว่า "สวด" ให้ถ่องแท้เสียก่อนว่า "สวด" ถือเป็นดนตรีหรือไม่ โดยพิจารณาจากบทความของนักวิชาการ ที่ได้ทำการวินิจฉัยและให้แนวคิดเกี่ยวกับการสวดไว้ดังนี้

มิลเลอร์ (Miller, 1992: 161-188)ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการพิจารณาเสียงสวด เทศน์ อ่านเทศน์แหล่และเซิ้ง ในวัฒนธรรมลาว ว่าได้แสดงถึงลักษณะทางธรรมชาติของดนตรีที่เกิดจากคำ (Text) ซึ่งอาจมีการบันทึกหรือไม่มีก็ตาม ลักษณะดังกล่าวคือ การขับเคลื่อนคุณสมบัติทางดนตรีจากระดับเสียงของคำพูดและนำเสนอองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งประกอบไปด้วย กลุ่มเสียง เค้าโครงทำนอง ลำนำลำนำและการสอดประสานของปัจจัยด้านทำนองกับการประสานเสียงทางดนตรี

การสวดทางพระพุทธศาสนาถือเคร่งครัดมากเพราะว่าไม่ใช่การขับร้อง มิได้กระทำด้วยวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงเป็นที่ตั้ง มีเหตุมาจากการที่เสียงเปล่งออกมาแล้วเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมทางความเชื่อและเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณ ส่วนการขับร้องเพลง (Singing) นั้น ใช้ในสถานการณ์และวัตถุประสงค์ที่เกี่ยวเนื่องกับความบันเทิง ถึงแม้ว่าการสวดนับเป็นการ "ร้องเพลง" โดยองค์ประกอบภายในแต่ที่ไม่ใช่เพลงเนื่องด้วยเป็นกิริยาใช้สำหรับท่องคำศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Text) กำหนดให้เรียกว่า "สวด" สวด ในที่นี้หมายถึง "Chanting"

อุดม อรุณรัตน์ (2526: 20) ได้ให้ความเห็นว่าการกำเนิดเสียงดนตรีนั้นหนึ่งในบรรดาข้อสันนิษฐานต่าง ๆ คือลักษณะการเปล่งเสียงของมนุษย์ที่มีอารมณ์หรือเรียกว่า "อุทาน" นั่นเป็นที่มาของการของการเกิดเสียงทางดนตรี จึงสรุปได้ว่าเสียงที่เปล่งในลักษณะดังกล่าวแตกต่างไปจากการพูดโดยปรกติของมนุษย์ กลุ่มเสียงและลำนำอันเกิดจากการสวดพระพุทธมนต์ทางพระพุทธศาสนาเป็นบันไดเสียงโบราณ เป็นกำเนิดของบันไดเสียงที่เป็นที่รู้จักกันในปัจจุบัน

ลิส์ท (List, 1961: 16-32) เป็นผู้ศึกษาเสียงในภาษาไทยและได้เสนอว่าภาษาไทยเป็นภาษาที่มีระดับเสียงโดยมักมีความสัมพันธ์กับความหมาย ทั้งในทำนองของการพูดและทำนองของเพลง ล้วนมีระดับเสียงและลักษณะลำนำ(Rhythmic Characteristics) การศึกษาเป็นการหาความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงในทำนองการพูดกับระดับเสียงในทำนองเพลง ได้ศึกษาในกรณีการท่องจำพยัญชนะของเด็ก การอ่านกลอน การร้องเพลงไทยเดิม เพลงกล่อมเด็ก รวมไปถึงประเภทเพลงยอดนิยม พบว่าการท่องเป็นการออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาพูดมากที่สุด ส่วนการเปล่งเสียงแบบอื่น ๆ เริ่มมีกรอบการออกเสียงคือ "ทำนอง" จึงทำให้การออกเสียงต่างจากการพูด แต่ยังคงรักษาลักษณะการสร้างคำที่มีลำนำเดียวกับการพูด เช่น การลากเสียงขึ้นและลงในคำหนึ่งคำ การพูดจะมีระดับเสียงสูงกว่า โดยเคลื่อนที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว ส่วนคำในเพลงจะมีระดับเสียงต่ำกว่าและการเคลื่อนที่ช้ากว่า ทั้งนี้เนื่องมาจากการมีกรอบของการออกเสียงของเพลงนั่นเอง

เพลงไทยเดิมมีการใช้พยางค์ที่ไม่มีความหมาย (Meaningless Syllable) เพิ่มเติมในการสร้างทำนอง เป็นการใส่คำใหม่เข้าไปโดยมีโครงสร้างทำนองเก่าอยู่

สารานุกรมดนตรีและนักดนตรีได้กล่าวถึงรายละเอียดของดนตรีทางพระพุทธศาสนา (Buddhist Music) ไว้ว่า การสวดเป็น "พิธีกรรม" มีส่วนช่วยให้ศาสนาคงอยู่ได้ มีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ 2 อย่างคือ

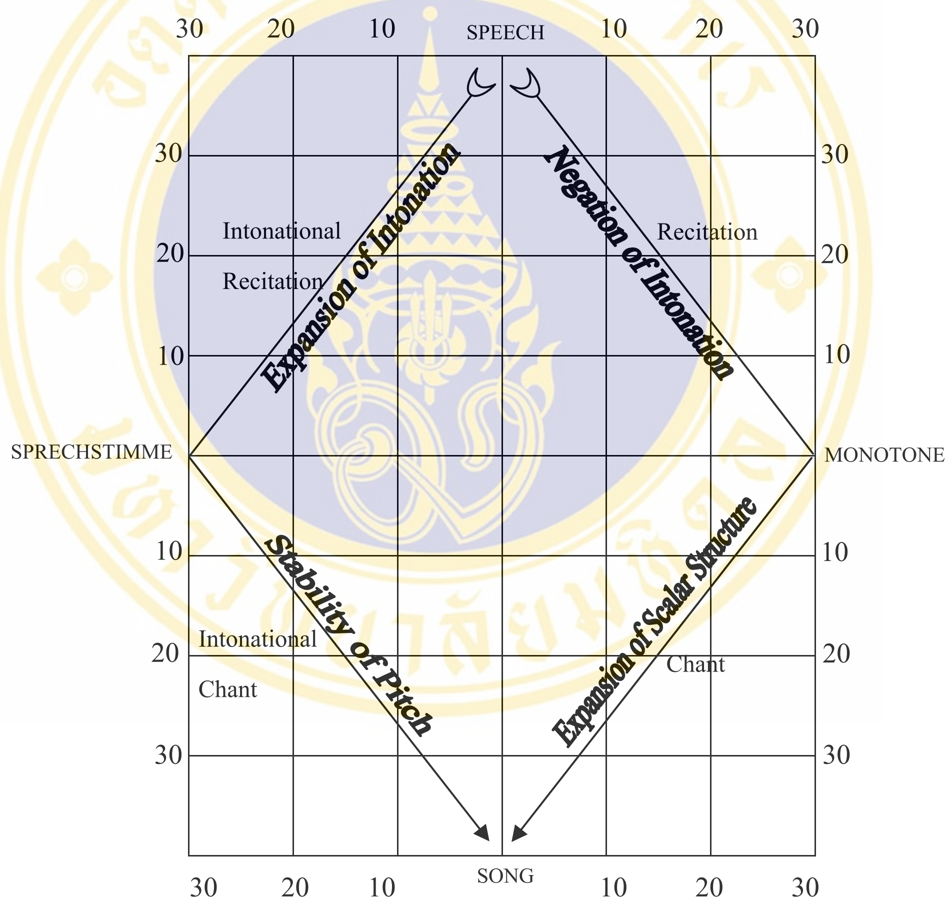
1. คำสวด (Text) คำสวดหลักได้จากหนังสือเกี่ยวกับกฎ ศีล ภาษาที่ใช้มีความแตกต่างกันแต่ละสถานที่ การบันทึกของประเทศที่นับถือนิกายเถรวาทใช้ภาษาบาลี ซึ่งเป็นภาษาที่กำลังจะสาบสูญ เพราะมีฆราวาสเพียงจำนวนน้อยที่สามารถอ่านได้เข้าใจ แม้กระทั่งพระสงฆ์เองก็เช่นกัน ส่วนทางประเทศที่นับถือนิกายมหายานใช้ภาษาสันสกฤต โดยที่ภาษาสันสกฤตพบในหลายประเทศ แต่จะอยู่ในรูปของตัวอักษรของแต่ละประเทศนั้น การสวดทางศาสนาพุทธเป็นการอ่านหลักธรรม ซึ่งต่างจากการสวดเชิงบูชาของทางประเทศตะวันตก คำสวดเป็นการอ้างถึงคำพูดขององค์พระศาสดา แม้ว่าคำสวดจะมีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์แต่การสวดมิได้ใช้ดูขณะสวด โน้ตที่บันทึกเชิงดนตรีได้ปรากฏที่ประเทศทิเบต ญี่ปุ่นและเกาหลี ใช้เป็นเครื่องมือช่วยจำ สำหรับการสอนโดยปกติพระจะเรียนสวดโดยการเลียนแบบและกระทำซ้ำ ไม่มีเครื่องช่วยใด ๆ ในกระบวนการนำไปสู่ความเป็นดนตรี คำสวดที่บันทึกไว้อาจมีการเปลี่ยนและซ้ำ(เช่นใน พระสูตรของไทย มีการเกริ่นนำเป็นการช่วยการสวดให้ขึ้นพร้อมเพรียงกัน)

2. การวางจุดประสงค์ (Setting) วัตถุประสงค์ของการสวดวางไว้ว่าเป็นการสวดเพื่อการอ่านคำสอน ขณะเดียวกันนั้นก็เป็นการปฏิบัติในเชิงทำสมาธิ เช่น ซาเซน (Zazen) ซึ่งเป็นการปฏิบัติให้เกิดสมาธิของศาสนาพุทธนิกายเซน(Zen) คุณลักษณะของเสียงเป็นไปอย่างธรรมชาติ ถึงแม้ว่าการสร้างจะมีข้อจำกัดทางลักษณะเอกลักษณ์ศาสนาพุทธก็ตาม ในบางลัทธิใช้การสวดเป็นการช่วยติดต่อกับสิ่งเหนือธรรมชาติ เสียงได้ถูกปรับการใช้เสียงจากจมูก (ในการสวดของเขมร) หรือใช้เสียงแหลม (ในกรณีการสวดของเวียดนาม 'Buddhist Chant tan') หรือการบังคับเสียงให้มีเสียงต่ำมาก ๆ (กรณีทิเบต 'Buddhist Chant dbyans')

ลักษณะการสวดพระสูตรภาษาบาลี (Pali Sutta) เป็นการท่องอย่างรวดเร็ว เสียงใกล้เคียงกับความหมายมากที่สุด จึงเรียกว่า "การอ่าน" การจัดวางคำเป็นไปตามปริมาณจำนวนคำที่มี วางกรอบการออกเสียงแบบเสียงเดียว (Monotone) ที่ประกอบด้วยการจบวรรค และบางครั้งเป็นรูปแบบตายตัว กับอีกแบบหนึ่งที่ส่วนมากจะประกอบด้วยเสียงเพียง 2-3 เสียง มีช่วงเสียงที่แคบ การเคลื่อนที่แบบต่อเนื่อง บางกรณีมีการใช้ระดับเสียงที่ซับซ้อน(Microtonal) อันเป็นผลของระดับเสียงมูลฐาน ระดับเสียงมีทั้งกรณีที่ระบุชัดเจนแน่นอน กับระดับเสียงที่เปลี่ยน แปลงความต้องการของผู้สวด ลักษณะของคาถา (Gatha) หรือ ฮิมน์ (Hymn) ที่อยู่ในรูปบทประพันธ์ มักสวดด้วย

ลักษณะที่ประณีตมากกว่าแบบพระสูตร (Sutra) และการสวดลักษณะนี้มีความสอดคล้องกับแนวคิดการสวดทางประเทศตะวันตก การจัดวางคำสวดเปลี่ยนแปลงตามรูปแบบของบทสวดและโอกาสขณะที่เป็นการสวดที่พยางค์แต่ละพยางค์มีความเป็นทำนอง มีบันไดเสียงที่ประกอบไปด้วย 3-5 โน้ต (บางครั้ง ถึง 6-7โน้ต) ในลักษณะของรูปแบบของ กลุ่มเสียง (Mode) (Stanley, 1980: 418)

ลิสท์ (List, 1971: 257) เป็นผู้ศึกษาทดลองหาลักษณะการเคลื่อนตัวของคำพูดที่เปลี่ยนแปลงไปสู่ความเป็นบทเพลง ได้สังเคราะห์ลักษณะการเปล่งเสียงชนิดต่าง ๆ แสดงเป็นแผนภูมิแสดงความสัมพันธ์ส่วนต่าง ๆ ดังนี้



แผนภูมิที่ 2.1 แสดงรูปแบบการจำแนกลักษณะเฉพาะของการพูดและขับร้อง

ที่มา: (List, 1971: 257)

จากแผนผังดังกล่าวแสดงการเปรียบเทียบลักษณะตัวแปรหลัก 2 ส่วนคือ ลักษณะเป็นทำนอง (Intonation) กับการพูด เมื่อคุณสมบัติของระดับเสียงกับการพูดเป็นสัดส่วนเท่ากันจะเป็นลักษณะ “กึ่งร้องกึ่งพูด”(Sprechstimme) ส่วนในทางตรงกันข้ามเมื่อการพูดมีลักษณะการใช้เสียง

เพียง 1 เสียง (Monotone) ซึ่งเป็นลักษณะการเปล่งระดับเดียวตลอด เป็นลักษณะของการสวดโดยทั่วไป (List, 1971: 257) สรุปว่าทั้งการพูดและการสวดสามารถเป็นได้ทั้ง 2 กรณี โดยพื้นฐานของการสวดแล้วเป็นการเปล่งเสียงโดยการใช้เสียงเพียงอย่างเดียว (การสวด) เมื่อการสวดมีการใช้ระดับเสียงต่าง ๆ จึงกลายเป็น “การร้องเชิงสวด” (การสวดที่เป็นทำนอง) จากแผนผังนี้เป็นการสนับสนุนข้อมูลเรื่องการสวดเป็นทำนองเสียงเดียว (Monotonic Scale) และการพูดที่มีลักษณะเป็นทำนองเป็นธรรมชาติการออกเสียงของมิลเลอร์

จากแนวคิดทั้งหมดสามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า การสวดนั้นมีความเป็นทำนองอย่างแน่นอน ซึ่งมีองค์ประกอบทางดนตรีเช่นเดียวกันกับการขับร้อง โดยที่รากฐานความเป็นมานั้นเกิดจากผลทางการเปล่งเสียงคำในภาษา คือ การอ่านและการท่องนั่นเอง ประกอบกับเป็นการเปล่งเสียงเกี่ยวเนื่องกับศาสนาจึงรับเอาความศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาเอา ส่งผลให้การเปล่งเสียงสวดเป็นที่เคารพไปด้วย ซึ่งต่างจากการเปล่งเสียงในกรณีอื่น ๆ

2.1.3 ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ทำนองสวด

ประเด็นศึกษาวิจัยนี้ได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 3 ประเด็น คือ ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี ทฤษฎีเกี่ยวกับเสียงและการกลายเสียงของคำในภาษา และแนวคิดเกี่ยวกับการพูดและการขับร้องเพลง นัยยะทั้งสามประเด็นนี้สามารถอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ของเสียงสวดที่ทำการศึกษาวิจัยได้อย่างครอบคลุม

2.1.3.1 ทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี

การวิเคราะห์ดนตรีในทำนองสวดทำนองหลวงนั้น ได้นำองค์ความรู้ทางด้านดนตรีวิทยา (Musicology) เป็นแม่แบบ แต่ปรับเนื้อหาประเด็นทางการศึกษาตามลักษณะดนตรีที่ศึกษา ซึ่งเป็นการศึกษาดนตรีในเชิงวิเคราะห์เนื้อหาดนตรี (Systematic Study) มีจุดหมายเพื่อสรุปคุณสมบัติของดนตรี (Musical Style) ในการศึกษามุ่งวิเคราะห์คุณลักษณะต่าง ๆ ของดนตรี โดยพิจารณาถึงส่วนประกอบมูลฐานที่ใช้ประกอบกันเป็นดนตรีนั้น ๆ การศึกษาเนื้อหาดนตรีนั้นมีลำดับกระบวนการ ต่าง ๆ ดังนี้ คือ การตรวจสอบปัจจัยพื้นฐานทางดนตรี ลักษณะการก่อตัวของปัจจัยต่าง ๆ นั้นและรวมถึงการนำเสนอทางดนตรี

1) วิเคราะห์องค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรี

1.1) บันไดเสียง (Scale)

1.2) พิสัย (Range)

1.3) ขั้นคู่ (Interval)

1.4) วรรณะเสียงศูนย์กลาง (Pitch Center)

1.5) ลักษณะเกี่ยวกับเวลา (Concept of Time)

1.6) โครงสร้างรูปแบบ (Formal Structure)

1.7) การจบวรรค (Cadence Formula)

2) ทฤษฎีในการวิเคราะห์ทำนอง

การวิเคราะห์ทำนองสวดทำนองหลวงในครั้งนี้ได้นำแนวคิดการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา มาใช้ในประเด็น มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1) องค์ประกอบย่อยของทำนอง

การวิเคราะห์ทำนองเพื่ออภิปรายลักษณะเฉพาะทางท่วงทำนอง ทำการพิจารณา จากองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ก่อตัวกันขึ้นเป็นทำนอง จนเกิดเอกลักษณ์ของทำนองนั้น ๆ ส่วนประกอบของทำนองคือ วรรณะเสียง ขั้นคู่ ระหว่างเสียงต่าง ๆ และอัตราของความสั้น - ยาว ของเสียงต่าง ๆ

2.2) ขั้นคู่ระหว่างเสียง เป็นหน่วยย่อยทางโครงสร้างของทำนอง ขั้นคู่ระหว่างเสียงต่าง ๆ ยังประกอบไปด้วยองค์ประกอบย่อยอีก 3 ส่วนคือ

- วรรณะเสียง (Pitch)
- อัตราด้านเวลา (Temporal Value) ของเสียงแต่ละเสียง
- ความรู้สึก ที่เกี่ยวเนื่องกับการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่ง

2.3) อาการของการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง (Pitch Motion)

2.4) อาการของการเคลื่อนที่จากอัตราด้านเวลาหนึ่งไปยังอัตราด้านเวลาอื่น ๆ (Temporal Motion)

นักประพันธ์ได้นำองค์ประกอบทั้งสาม คือ 1) วรรณะเสียง 2) อัตราด้านเวลา และ 3) ความรู้สึกที่เกี่ยวเนื่องกับการเคลื่อนที่ ไปผสมกันในหลาย ๆ ขั้นคู่จึงเกิดเป็นปรากฏการณ์ที่เรียกว่า “ทำนอง”

2.5) ลักษณะการเคลื่อนไหวของทำนอง

จากแนวคิดอาการการเคลื่อนไหวของทั้ง ระดับเสียง และอัตราด้านเวลาทำให้เกิดการจำแนกเป็นองค์ประกอบ 2 ส่วน คือ ลักษณะโค้งของทำนอง (Pitch Curve) และอัตราความโค้งของทำนอง (Temporal Curve) การพิจารณาแนวทำนองในประเด็นทั้งสองนี้ทำให้ทราบลักษณะเฉพาะของทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

- การเคลื่อนที่ในระดับแนวสูงขึ้น (Ascending)และการเคลื่อนที่ในระดับแนวต่ำลง (Descending) เป็นที่มาของการเกิดความรู้สึกตึงเครียดและผ่อนคลาย โดยระดับเสียงสูงที่สุดของเพลงจะเป็นจุดที่ให้ความรู้สึกตึงเครียดที่สุด ในทางตรงกันข้ามระดับเสียงต่ำที่สุดในเพลงจะเป็นจุด

ที่ให้ความรู้สึกผ่อนคลายมากที่สุดของเพลง ฉะนั้นการพิจารณาพิสัย (Range) จึงเป็นประเด็นในการวิเคราะห์ให้เห็นพื้นที่ของความรู้สึกทั้งสองอย่าง

- ลักษณะการเคลื่อนไหว (Motion) และทิศทางการเคลื่อนที่ (Contour) โดยอาการเคลื่อนไหวของทำนองจะแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงความรู้สึกแบบต่อเนื่องหรือกระตุก ส่วนทิศทางการเคลื่อนที่ แสดงถึงทำนองนั้นอยู่ในภาวะตึงหรือผ่อนคลาย หรือสมดุล

(Garrett, 1958: 32-34)

2.1.3.2 ทฤษฎีเกี่ยวกับเสียงและการกลายเสียงของคำในภาษา

เสียงพูดในภาษา เป็นเสียงก้อง เสียงสั่นสะเทือนมีความกังวาน และออกเสียงได้ยาวนานกว่าเสียงไม่ก้อง จึงมีลักษณะเป็นเสียงดนตรี

ก. คุณสมบัติของเสียงพูดในเชิงเสียงดนตรี

คุณสมบัติของเสียงพูดในเชิงเสียงดนตรี ประกอบด้วยคุณสมบัติของเสียงลักษณะต่าง ๆ 4 ลักษณะ ดังนี้

1) ขนาดสั้นยาวของเสียง (Quantity) คือการเปล่งเสียงออกมาให้หมดเสียงเร็วหรือช้าแล้วแต่จะกำหนดเวลาออกเสียงให้สั้นยาวหรือยาวนาน คำว่าสั้นยาวเป็นเพียงข้อกำหนดที่ต้องมีเทียบกัน ภาษาไทยมีลักษณะการออกเสียงสั้น-ยาว เพียง 1 มาตรา และ 2 มาตรา เท่านั้น เรียกว่า ทีฆะ รัสสะ

2) ระดับเสียง (Pitch) คือ เสียงสูงต่ำ เรียกว่า เสียงวรรณยุกต์

3) กระแสเสียง (Timbre) คือคุณสมบัติของเสียงสองเสียงหรือมากกว่านั้นที่มีระดับเสียงเท่ากัน แต่มีความแตกต่างกัน เช่นลักษณะเป็นเสียงอ่อนหวานนิ่มนวลแตกต่างกับเสียงกระด้างเสียงกร้าว

4) การเน้นเสียง (Stress) คือเสียงหนักเบา ค่อยหรือดัง

เสียงเน้นหนัก เป็นเรื่องส่งลมขึ้นมาให้แรง ส่วนระดับเสียงเกี่ยวกับอาการสั่นสะบัดของริมเส้นเสียว่าถี่เร็วขนาดไหนในชั่วระยะหนึ่ง ซึ่งเสียงเน้นหนักเบาตรงกับบาลีเรียกว่า “ครุ-ลหุ”

ข. การกลายเสียงในภาษา

การกลายเสียงของคำ คือ การกลายเสียงพยัญชนะและสระ จากฐานกรณ์หนึ่งไปอีกฐานกรณ์หนึ่ง มีลักษณะหลายประเด็น เช่น การย้ายเสียง เสียงกร่อน การสับหน่วยเสียง เสียงเลื่อน การกลมกลืนเสียง การแปลงเสียงให้ต่างกัน การแยกส่วนผิดคำ การเติมหรือตัดเสียงในคำ

เพื่อความสะดวกและความไพเราะ ในการศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้จึงยกประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการกลายเสียงในทำนองสวด มีดังนี้

1) การกลายเสียงสระ กรณีเสียงสระควบกลายเป็นเสียงสระเดี่ยว เช่น เวียงเป็น วง เมียเป็นเม ตัวเป็นโต เป็นต้น เรียกว่า การแปลงเป็นเสียงสระเดี่ยว (Monophthongization) ถ้าเป็นลักษณะตรงกันข้าม เรียกว่า การแปลงเป็นเสียงสระผสม (Diphthongization)

2) การกลมกลืนเสียง (Assimilation) คือเสียงสองเสียงอยู่ใกล้กัน เสียงหนึ่งจะกลายเป็นมีเสียงคล้าย หรือเหมือนกันกับอีกเสียงหนึ่ง หรือเรียกว่าเสียงกลมกลืนกัน เช่น สิบเอ็ดเป็นสิบเบ็ด มนินา เป็นมลิลา อย่างนี้ เป็นอย่างงี้ รวมทั้งเสียงสระควบก็อยู่ในลักษณะการกลายเสียงได้ด้วย เช่น อา+อี เป็น อาย อู+อี เป็น อูย เหล่านี้เป็นต้น

3) การแยกพยางค์ (Syllabification) เป็นเรื่องเกี่ยวกับการออกเสียงสระและพยัญชนะแต่ละเสียงแยกกันเป็นตัว ๆ

(พระยาอนุมานราชธน, 2522: 121-256)

2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ธรรมชาติภายนอกกับธรรมชาติภายในของมนุษย์เป็นสิ่งที่ต้องมีการตอบสนอง ชดเชยซึ่งกันและกันเสมอ กล่าวคือ สภาพดินฟ้าอากาศ ที่แปรปรวน คุกคามต่อความเป็นอยู่และสภาพทางจิตใจของมนุษย์ รวมทั้งสภาพความเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติของตัวมนุษย์เอง ส่งผลให้เกิดการสร้างมโนคติในการถ่วงดุลต่อผลของธรรมชาติภายนอก มโนคติได้มีการพัฒนาขึ้นเป็นลำดับจนกลายเป็นระบบความเชื่อ คือ ศาสนานั่นเอง จะเห็นได้ว่า ศาสนากับมนุษย์เป็นสิ่งที่ควบคู่กันเสมอมา ถึงแม้ว่าจะเกิดการพัฒนาด้านวัตถุและความเจริญทางเทคโนโลยีขึ้น ศาสนายังสามารถสร้างความเข้าใจในความเป็นไปของธรรมชาติภายนอกของมนุษย์ได้มากขึ้นก็ตาม แต่ธรรมชาติภายในยังคงต้องการสิ่งหล่อเลี้ยงทางจิตใจ การกระทำที่มีความสำคัญต่อจิตใจ คือ เป็นการกระทำที่สัมพันธ์กับความจริง หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จิตสัมผัสได้ ถึงแม้ว่าจะเป็นสิ่งเหนือธรรมชาติก็ตาม โดยมุ่งเน้นสร้างอารมณ์ให้ผดุงจิต ให้เกิดความสบายใจ กำลังใจ มั่นใจ เป็นผลตามมา ซึ่งแสดงให้เห็นว่า จิตใจอยู่เหนือวัตถุ และร่างกายภายนอกเป็นส่วนหนึ่งของจิตใจ

ศาสนากับมนุษย์มีพัฒนาการควบคู่กัน เมื่อมนุษย์มีความเจริญศาสนาย่อมถูกขัดเกลาให้งดงามไปด้วย จึงเป็นศูนย์รวมจิตใจและสร้างระเบียบของการอยู่รวมกันของมนุษย์ในสังคมด้วยหลักคำสอน อนึ่ง หากศาสนามีแต่เพียงหลักคำสอนแล้ว อาจทำให้ศาสนานั้นขาดสีสัน ขาดความ

เคลื่อนไหว ฉะนั้นพิธีกรรมทางศาสนาจึงเป็นกิจกรรมที่เสริมสีสันให้กับศาสนาและเป็นการสร้างสัญลักษณ์ในการสื่อสารเรื่องนามธรรมให้แก่สมาชิก เป็นเสมือนสะพานเชื่อมต่อแห่งการเข้าสู่ปรัชญาขั้นสูงของศาสนาต่อไป

นับตั้งแต่ชีวิตเกิดขึ้นจึงถึงตาย วิถีชีวิตของคนไทยมีกิจกรรมทางศาสนาโดยตลอดไม่ทางตรงก็ทางอ้อม หรือทั้งสองทาง ซึ่งกิจกรรมดังกล่าวเป็นการรักษาไว้ซึ่งขนบธรรมเนียมปฏิบัติ กิจกรรมทางศาสนานั้นก็คือ “พิธีกรรม” นั่นเอง ดังมีผู้ให้ความสำคัญของพิธีกรรมไว้อย่างน่าสนใจดังนี้ คือ ประการแรกเป็นเครื่องสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ประการที่สองเป็นเครื่องสร้างความศรัทธาในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และสิ่งประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ย่อมกระตุ้นจิตใจให้เกิดความเชื่อ มีความเป็นเอกภาพในจิตใจ สื่อธรรมะได้โดยอาศัยศรัทธาเป็นเครื่องนำทางและประการสุดท้ายเป็นเครื่องชักจูง ดึงดูดอารมณ์ ทำให้เกิดความสบายใจ อิ่มเอิบใจ อนุรักษ์แก่นของศาสนา และข้อปฏิบัติไว้ได้โดยอาศัยความศักดิ์สิทธิ์ ความเลื่อมใสเป็นสื่อ ศรัทธาในพิธีกรรมเป็นขั้นแรก (เดือน คำดี, 2545: 45) อย่างไรก็ตามธรรมชาติของพิธีกรรมนั้นย่อมเกิดการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง ผสมผสานกับความเชื่อหลายด้าน เพื่อให้เกิดความเหมาะสมสอดคล้องกับสภาพสังคมและยุคสมัย

ศาสนาและวัฒนธรรมต่างเป็นแบบแผนแห่งการดำรงชีวิตของมนุษย์แต่ละพวก ซึ่งมีการถ่ายทอดสืบต่อกันมา วัฒนธรรมมีขอบเขตกว้างขวางครอบงำแทบทุกแง่มุมของชีวิต ทั้งปัจเจกชนและสังคมส่วนรวม ผลิตผลทางวัฒนธรรมอันเป็นแง่มุมทางศาสนานั้นจะมีความประณีตวิจิตรมีคุณค่า นับเป็นสิ่งแสดงออกถึงความเจริญของมนุษยชาติ ขับเคลื่อนด้วยแรงขับภายในจิตใจให้เกิดศรัทธาเลื่อมใสในศาสนา นำไปสู่การกระตุ้นจิตสำนึกในการสร้างสรรค์ผลงานทางวัฒนธรรม

ในพิธีกรรมทั้งปวงนั้น ดนตรีนับได้ว่าเป็นเครื่องจูงจิตอย่างสำคัญ เพราะดนตรีเป็นศิลปะที่ให้เสรีภาพแก่จินตนาการของมนุษย์ได้มากที่สุด เสียงดนตรีอาจเป็นได้ทั้งความสง่างาม อำนาจความลึกลับหรือแม้แต่ความอ่อนโยนเมตตาได้อย่างวิเศษ การกล่าวถึงพระเจ้าที่ทรงมหิทธานุภาพด้วยอักขระวิธีธรรมดา ย่อมเทียบไม่ได้เลยกับการขับบูชาสรรเสริญด้วยบทเพลงและดนตรี ศาสนาประเภทเทวนิยมทั้งปวงจึงมีความสัมพันธ์แนบแน่นกับดนตรีอย่างแยกกันมิได้(พิชิต ชัยเสรี,2544: 32)

ในบรรดาพิธีกรรมของศาสนาต่าง ๆ นั้น พบว่ามีการสวดทั้งสิ้นแต่การสวดของแต่ละศาสนานั้นก็มีแนวคิดแตกต่างกันออกไป โดยในศาสนาในยุคโบราณ การสวดนั้นเป็นวิธีการติดต่อสื่อสารและอ้อนวอนต่อสิ่งเหนือธรรมชาติและการสวดเพื่อสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า แต่สำหรับการสวดทางพระพุทธศาสนานั้น มิได้สวดเพื่อวัตถุประสงค์ดังกล่าว หากแต่เป็นการรักษาไว้ซึ่งหลักธรรม บทบัญญัติทางกฎระเบียบทางศาสนาเป็นหลักสำคัญ

2.2.1 การสวดทางพระพุทธศาสนา

ในพิธีกรรมทางศาสนาต่าง ๆ มีลักษณะคล้ายกันคือ การใช้สื่อต่าง ๆ เช่น สื่อทางเสียงโดยใช้ดนตรี เพื่อนำจิตใจและอารมณ์คล้อยตามด้วยความกลมกลืนเป็นเอกภาพ อย่างลุ่มลึกต่อจุดหมายสูงสุด เป็นการใช้อุปกรณ์และสื่อหรือเสียงนำจิตใจในบรรยากาศ ให้เกิดความสงบและเอิบอิ่มใจเพื่อให้พิธีกรรมนั้นเกิดความศักดิ์สิทธิ์ ทำนองสวดมีความเป็นดนตรีในตัวเอง นอกจากนี้ดนตรีเป็นองค์ประกอบของพิธีกรรมที่สำคัญทีเดียว ความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมอยู่ที่เสียงดนตรี จริงอยู่ศาสนาเป็นเรื่องของปัญญาสมาธิ และสำหรับศิลปะ (ดนตรี) เป็นเรื่องของอารมณ์มีแต่ปัญญาอย่างเดียวย่อมแห้งแล้งไม่สดชื่น หรือมีแต่อารมณ์อย่างเดียวก็จะทำให้งมงาย ปัญญาและอารมณ์จึงต้องอาศัยซึ่งกันและกัน (สุกรี เจริญสุข, 2538: 12) อย่างไรก็ตาม การใช้การสวดของแต่ละศาสนาย่อมมีความแตกต่างทั้งในด้านกรรมวิธีของวัตถุประสงค์ของการสวด ส่วนการสวดทางพระพุทธศาสนานี้มีรายละเอียดและลักษณะเฉพาะ ต่าง ๆ ดังจะนำเสนอต่อไปนี้

ในทางพระพุทธศาสนาคำว่า "สวด" นอกจากจะแปลว่า ท่อง ว่า เล่าบน แล้วยังแปลว่า "กล่าวเป็นทำนอง" อีกด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์, ม.ป.ป.: 39) กิริยาการกล่าวธรรมของพระสงฆ์ในศาสนพิธี รวมไปถึงการกล่าวธรรมของฆราวาส เรียกโดยทั่วไปว่า "สวด" บทหรือคำที่ใช้สวดนั้นเรียกว่า "มนต์" เรียกรวม ๆ อย่างมิได้ระบุประเภทของงานว่า "สวดมนต์" ก่อนจะกล่าวถึงการสวดพระอภิธรรมนั้น จำเป็นต้องทราบวัตถุประสงค์การสวดในพระพุทธศาสนาเสียก่อน

การสวดทางพระพุทธศาสนาถือเคร่งครัดมากว่าไม่ใช่การขับร้อง มิได้กระทำด้วยวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงเป็นที่ตั้ง มีเหตุมาจากการที่เสียงเปล่งออกมาแล้วเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมทางความเชื่อ อย่างน้อยที่สุดก็จะเป็น สิ่งที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณ ส่วนการขับร้องเพลง (Singing) นั้นใช้ในสถานการณ์และวัตถุประสงค์ที่เกี่ยวเนื่องกับความบันเทิง ถึงแม้ว่าการสวดนับเป็นการ "ร้องเพลง" โดยองค์ประกอบภายใน แต่ที่ไม่ใช่เพลงเนื่องด้วยเป็นกิริยา ใช้สำหรับท่องคำศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Text) กำหนดให้เรียกว่า "สวด" สวด ในที่นี้หมายถึงการสวด (Chanting)

บรรดาศาสนาทุกศาสนาล้วนมีการสวดในพิธีกรรม ส่วนใหญ่การสวดของศาสนาต่าง ๆ มักมีความหมายและวัตถุประสงค์ในเชิงบูชาในการอ้อนวอน สรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า โดยเฉพาะในการสวดของศาสนาพราหมณ์ มีหลักเกณฑ์ในการเปล่งเสียงมากมาย เพื่อความศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรมซึ่งแตกต่างจากการสวดทางศาสนาพุทธ ที่ไม่เน้นการเข้าสู่สัจธรรมด้วยการร้องขออ้อนวอนแต่ด้วยสติปัญญาใคร่ครวญของตนเอง แม้การสวดมนต์ (Chant) ก็มิใช่การร้องเพลงหรือร้องขอ (Pray) แต่เป็นการท่องบ่น (Recite) ตำนานที่มาของพระสูตรต่าง ๆ (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 31-32) ตลอดจนข้อวินัยในการปฏิบัติตัวของพระสงฆ์ การท่องหรือการสวดดังกล่าว เป็นการรักษาถ้อยความไว้โดยวิธี "มุขปาฐะ" นั่นเอง ในอดีตหลังจากพระพุทธเจ้าเสด็จปรินิพานไปเป็นเวลาสามเดือน พระมหากัสสปะ

เป็นผู้ก่อให้เกิดการประชุมสงฆ์และสังคายนาหลักคำสอนเป็นครั้งแรก เรียกว่า "ปฐมสังคีติ" คำว่า "สังคีติ" (สํ หมายถึง รวมกัน พร้อมกัน + คีติ หมายถึง ขับร้อง) หมายถึง การประชุมกันและเปล่งเสียงสวดพร้อม ๆ กัน (Piyasilo, 1990: 48)

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าจะปรากฏพุทธปรารภเกี่ยวกับดนตรี และความเป็นทิพย์ของเสียงดนตรีทรงเปรียบเทียบหลักธรรมโดยการเปรียบเทียบกับลักษณะของสายพิณหรือทรงยกย่องการสวดสรภัญญะของพระโสณะโกฏิกัณณะก็ตาม พุทธองค์ก็ทรงไม่ปรารถนาพระภิกษุใช้การสวดธรรมะในเชิงดนตรี พระองค์ทรงเคยเรียกการร้องเพลงว่าเป็นการร้องไห้เศร้าโศก เมื่อพวกภิกษุฉัพพัคคีย์เจ้าปัญหา ริเริ่มการสวดธรรมในทำนองเพลง พระองค์ทรงชี้ความเสื่อมไม่ใช่ประโยชน์ของการร้องเพลงไว้ 5 ประการ และทรงประณามความประพฤติเช่นนี้ ว่าเป็นการก่อให้เกิดทุกข์ความเสื่อมมิใช่ประโยชน์มีดังนี้ (วิ.จู.7/248/11,อํ.ปญฺจก.22/209/352 อ้างในพระมหาชลทิช จันทร์หอม, 2513: 78)

(1) แม้ตนเองก็กำหนัดในเสียงนั้น

(2) แม้ผู้อื่นก็กำหนัดในเสียงนั้น

(3) แม้พวกคหบดีก็ตำหนิว่า "พวกสมณศากยบุตรเหล่านี้ ร้องเพลงเหมือนพวกเรา"

(4) เมื่อพอใจการทำเสียง สมาธิย่อมเสื่อม

(5) ภิกษุรุ่นหลังจะพากันทำตาม

ดังนั้นการร้องเพลงจึงถูกห้ามไว้ ขณะที่การสวดแบบพิเศษที่เรียกว่า "สรภัญญะ" ได้รับการส่งเสริม การประชุมสวดที่เมืองเวสาลี เขตกรุงราชคฤห์ เป็นการสวดหมู่ครั้งแรกที่ได้จัดขึ้นในประวัติศาสตร์และหลังพุทธปรินิพพาน มีบันทึกไว้ว่าภิกษุ 500 รูป เข้าร่วมในการสวดทำสังคายนาโดยมีพระมหากัสสปะเป็นประธาน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ประเพณีการสวดหรือคณะผู้สวดต่าง ๆ เช่น คณะผู้สวดทีฆนิกาย (ทีฆภาณกาจารย์) คณะผู้สวดมัชฌิมนิกาย มีต้นกำเนิดมาในศรีลังกา ณ โลหปราสาทและติสสมหาวิหาร เรียกว่า สัชฌายนา ธัมมสัชฌายนาหรือคณะสัชฌายนาและที่บันทึกไว้ในคัมภีร์มหาวงศ์กล่าวว่าการสวดหมู่เป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลต่าง ๆ ทางศาสนา รวมถึงยุคต้น ๆ ของพุทธศตวรรษที่ 2 และในช่วงระยะเวลาที่ผ่านไปอาจมีพัฒนาการจนมาเป็นพิธีสวดมนต์ ขณะที่มหาวังสะ บันทึกว่า คณสัชฌายนา ก็จัดให้มีในโอกาสเฉลิมฉลองลักษณะนั้นเช่นกัน

สรุปได้ว่า การสวดหมู่ (คณสัชฌายนา) ได้กำเนิดขึ้น โดยจุดประสงค์เพื่อรักษาพระคัมภีร์ไว้ ซึ่งต่อมาก็ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมเฉลิมฉลองทางศาสนาไปและในบทบาทใหม่นี้เองที่ทำให้การสวดหมู่ค่อย ๆ คลี่คลายไปทั้งทำนองและจังหวะ ในปัจจุบันมี 3 แบบคือ

(1) สวดแบบสังโยค คือสวดอย่างที่พระมหานิกายสวดกันโดยทั่ว ๆ ไป

(2) สวดแบบมคธ คือสวดเป็นตอน ๆ ของวลีหรือประโยค อย่างพระธรรมยุตหรืออย่างพระมหานิกายสวดบทพุทธคุณ ธรรมคุณและสังฆคุณ เวลาทำวัตรเช้าเย็นทั่วไป

(3) สวดแบบสรภัญญะ คือสวดด้วยการเอื้อนเสียงเป็นทำนองสรภัญญะ หมายถึงสวดเป็นทำนองพอดี ๆ ชัดเจนด้วยอักขระและพยัญชนะ

(เล่มเดียวกัน, 2513: 78-79)

การสวดในพระพุทธศาสนานั้นมีวัตถุประสงค์ 3 ประการคือ ลักษณะอย่างแรก เป็นการสวดเพื่อท่องจำคำสอนและพระวินัย อย่างที่สองสวดเพื่อเป็นปริตรคุ้มครองป้องกันเหตุเภทภัย อย่างสุดท้ายเป็นการเพื่อภาวนาหรือปฏิบัติสมถะกรรมฐาน (พระเทพวิสุทธิกวี (พิจิตร ฐิตวณฺโณ), บรรยาย) ในการสวดจุดประสงค์ทั้ง 3 ดังกล่าวสามารถแบ่งการสวดได้เป็นแบบต่าง ๆ ซึ่งจะกล่าวในลักษณะเฉพาะของการสวดแต่ละอย่างในลำดับต่อไป

2.2.2 ความเป็นมาของการสวดทางพุทธศาสนาในประเทศไทย

ความเป็นมาของการสวดทางพระพุทธศาสนานั้น ปรากฏตั้งแต่สมัยที่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงดำรงพระชนม์ชีพอยู่ เป็นการสวดในจุดประสงค์เพื่อแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เช่น ขันทสูตร สวดเพื่อแผ่เมตตาไปยังตระกูลอสรพิษต่าง ๆ รัตนสูตร สวดเพื่อปัดเป่าโรคระบาดที่เมืองเวสาลี กรณียเมตตสูตร สวดเพื่อแผ่เมตตาให้กับเหล่าเทวดา โพชฌังคสูตร สวดเพื่อรักษาความเจ็บป่วยของพระเถระชื่อ คิริมานันทสูตร ซึ่งลักษณะการสวดดังกล่าวเป็นการสาธยายพระคุณของพระรัตนตรัย เพื่อให้เกิดอนุสติแก่ผู้ฟัง มุ่งเน้นให้ผู้ฟังมีจิตเป็นสมาธิและเป็นเอกัคคตารณ์ คือมีอารมณ์ตั้งมั่นเป็นหนึ่งเดียว การสวดจึงไม่มีพิธีกรรมมากมาย ต่อมาหลังพุทธปรินิพพานได้ประมาณ 300-1200 ปี พิธีสวดเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงมากขึ้น มีการสวดผสมผสานพิธีสวดทางพระพุทธศาสนาด้วยพิธีกรรมความเชื่อเดิมของแต่ละท้องถิ่น เช่นการทำน้ำพระพุทธมนต์ การวงสายสิญจน์ การจัดปะรำพิธีในการสวด มีการตกแต่งสถานที่ การจัดวางอาสนะสงฆ์ การกำหนดเวลาสวด ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ ได้สร้างความซับซ้อนให้ดูมีความศักดิ์สิทธิ์มากขึ้น เพื่อวัตถุประสงค์ในการน้อมนำให้เกิดความศรัทธา

เมื่อพระพุทธศาสนามีความเจริญแพร่หลาย มีพระภิกษุสงฆ์บริษัทออกมาประดิษฐานถึงนานาประเทศ ความจำเป็นต้องการพระราชานุภาพของพระเจ้าแผ่นดินผู้เป็นพุทธศาสนูปถัมภ์ในประเทศนั้น ๆ เกื้อกูลแก่การปกครองคณะสงฆ์ยิ่งมีมากขึ้น รวมทั้งดินแดนสุวรรณภูมิซึ่งคือประเทศไทยในปัจจุบันนี้ด้วย แต่เดิมพราหมณ์เป็นผู้สั่งสอนแบบแผนประเพณีข้างฝ่ายพระราชอาณาจักรตั้งแต่เมื่อครั้งขอมเป็นใหญ่ในประเทศนี้ เมื่อไทยได้มาปกครองสยามประเทศ ลงมาตั้งราชธานีที่

พระนครสุโขทัย เชื่อได้ว่าคติพราหมณ์มีความมั่นคงในที่นั้นมาแต่ก่อนแล้ว (สำนักราชเลขา, 2542: 35) ย่อมเป็นอิทธิพลต่อพุทธศาสนาในด้านต่าง ๆ ไม่มากก็น้อย

แรกเริ่มการสวดมนต์ยังไม่เป็นที่นิยมของพุทธศาสนิกชนทั้งหลายในดินแดนสุวรรณภูมิ แต่ในสมัยต่อ ๆ มา กระแสวัฒนธรรมที่หลั่งไหลมาจากประเทศศรีลังกา โดยเฉพาะพุทธศาสนานิกายลังกาวงศ์ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของพิธีการสวดมนต์ ที่มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยต้องการจำกัดการศึกษาเฉพาะประเด็นของการสวดมนต์ที่ปรากฏในประเทศไทยตามลำดับสมัย ดังนี้

2.2.2.1 สมัยก่อนสุโขทัย

หลังจากมีการสังคายนาครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 แล้ว เกิดการแยกเป็นนิกายต่าง ๆ มากมาย จนมาถึงการสังคายนาครั้งที่ 3 เมื่อ พ.ศ. 236 ปี พระเจ้าอโศกมหาราช กษัตริย์แคว้นมคธ อันมีราชธานีชื่อว่า ปาฏลีบุตร พระเจ้าอโศก ได้จัดให้มีการสังคายนาพระธรรมและพระวินัย นับเป็นการสังคายนาครั้งที่ 3 ของพระพุทธศาสนา โดยมีพระโมคคัลลีบุตรติสสะเถระ เป็นประธานการสังคายนา เมื่อเสร็จสิ้นการสังคายนา จึงจัดส่งพระธรรมทูตเดินทางไปเผยแพร่ ศาสนธรรมยังดินแดนต่าง ๆ ทั้งสิ้น 9 สายด้วยกัน โดยสายที่ 8 เป็นพระโสณเถระและพระอุตตรเถระไปยังสุวรรณภูมิ อันได้แก่ พื้นที่ประเทศไทย พม่า มอญ

ในสมัยที่มีอิทธิพลการเมืองของราชวงศ์ไศเลนท์แห่งอาณาจักรศรีวิชัยที่แผ่ขยายอำนาจเข้ามา ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางคติความเชื่อจากพุทธศาสนาเถรวาท เป็นพุทธศาสนามหายาน ซึ่งคติพระโพธิสัตว์และการบำเพ็ญบารมี ดังมีหลักฐานปรากฏที่เป็นจารึกที่วัดเสมาเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ส่วนพระพุทธศาสนาเถรวาทจึงได้ลดลงในดินแดนแถบนี้ แต่กลับไปรุ่งเรื่องในดินแดนแถบภาคกลาง ภายใต้การปกครองของอาณาจักรทวารวดี บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา แถบเมือง นครปฐม ราชบุรี เพชรบุรี พระนครศรีอยุธยา สุพรรณบุรี ลพบุรี ฯลฯ (สุภาพรรณ ณ บางช้าง, 2535: 19)

พุทธศตวรรษที่ 15 ถึง 18 ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคตะวันออกและภาคกลาง อิทธิพลของขอมแห่งอาณาจักรกัมพูชา ได้แผ่ขยายเข้ามาสู่ดินแดนสยาม คติความเชื่อเป็นการผสมผสานคติความเชื่อระหว่างพระพุทธศาสนาเถรวาท พระพุทธศาสนามหายาน และศาสนาพราหมณ์ (เล่มเดียวกัน, 2535: 21) มีการเผยแผ่หลักคำสอนโดยใช้ศรัทธานำ พิธีสวดมนต์จึงเป็นลักษณะของการสวดเพื่อสาปแช่งตามแบบพราหมณ์ ดังจารึกเพนียด จังหวัดจันทบุรี มีความว่า "...มันผู้ใดฝ่าฝืนล่วงล้ำโองการนี้ ขอให้ลงนรก..." (กรมศิลปากร, 2529: 36)

ถึงแม้การสวดในระยะเวลาดังกล่าวจะเป็นการสวดเชิงอาศัยอิทธิฤทธิ์ในการปราบเหล่าอมนุษย์ทั้งหลาย จนเป็นที่เลื่อมใสของประชาชนทั่วไปเสียก่อนแล้ว จึงสวดแสดงสาระจากพระไตรปิฎก คือพรหมชาลสูตร ลักษณะเช่นนี้เป็นการเอื้อให้เกิดการสร้างพิธีกรรมเข้ามาร่วมในหลักธรรมบ้าง แต่มิได้มีความสลับซับซ้อนถึงอย่างปัจจุบัน จากนั้นเป็นการสวดมนต์เพื่อเป็นการสาปแช่งตามคติพราหมณ์ เพราะอิทธิพลของลัทธิมนตรยานของพระพุทธศาสนามหายาน มีความรุ่งเรืองอยู่ในดินแดนแถบนี้มาก่อน มุ่งเน้นเรื่องไสยศาสตร์ คาถาอาคม มุ่งสนองตอบความต้องการเรื่องของโลกปัจจุบัน (พระมหาเชิด เจริญรัมย์, 2542: 35)

เวลาต่อมา พระยาศรีธรรมาโศกราช ได้เลื่อมใสในพระพุทธศาสนาเถรวาท ความเข้ากันได้ของความเชื่อแบบพุทธศาสนามหายานและพราหมณ์ กับพระพุทธศาสนาเถรวาทที่เข้ามาใหม่ จึงเกิดการประยุกต์คำสอนร่วมกันไปในเชิงศรัทธานำ พิธีกรรมจึงก่อตัวขึ้น การสวดในระยะเวลาดังกล่าวเป็นการสวดเพื่อรักษาธรรมในพระศาสนา

2.2.2.2 สมัยสุโขทัย

ในสมัยสุโขทัยนี้ ระบบความรู้ ก่อให้เกิดระบบค่านิยมพฤติกรรมบุญได้โดยรับระบบคติความเชื่อมาจากพระพุทธศาสนาลังกาวงศ์ สืบสานจนเกิดพิธีสวดมนต์ที่ประกอบขึ้น ซึ่งยังไม่สลับซับซ้อนมากมายนัก ลักษณะการสวดสรุปได้ดังนี้

1. รูปแบบการสวดเป็นไปเพื่อรักษาธรรม โดยมีพระมหาเถรที่ทรงพระไตรปิฎก เป็นผู้ถ่ายทอดเผยแผ่จากคัมภีร์ สร้างปัญญาให้แก่ประชาชน

2. ปรากฏเป็นงานเขียนเรื่อง “ไตรภูมิพระร่วง” ให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพของกษัตริย์ในการเล่าเรียนคัมภีร์อย่างจริงจัง

3. อำนาจของพระพุทธศาสนามหายาน ที่มีอิทธิพลในด้านการปกครองว่าด้วยเรื่อง “ผู้นำต้องมีบารมีสูง เป็นที่เคารพของประชาชน” ทำให้เกิดพิธีสวดมนต์ที่ส่งเสริมอำนาจกษัตริย์ ได้แก่การสวดทศชาติ ที่แสดงคุณธรรมหรือการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ แต่อย่างไรก็ตาม ยังเป็นการสวดธรรมที่ปรากฏอยู่ในพระไตรปิฎกอยู่นั่นเอง

การสวดทศชาติ มีหลักฐานในจารึกป้านางคำเยีย พ.ศ.1922 โดย สุภาพรรณ ณ บางช้าง (2536: 206-207) ได้วินิจฉัยไว้ว่า

> *“การสวดการฟังทสชาติในครั้งนั้น จัดขึ้นเป็นงานบุญใหญ่ มุ่งหมายถวายจังหัน คือ ภัตตาหาร แด่พระภิกษุสงฆ์จำนวนมาก หลักจากถวายภัตตาหารเสร็จแล้ว พระภิกษุสงฆ์ฉันเรียบร้อยแล้ว ในช่วงบ่ายเป็นการ “สดับพระธรรมทั้งทสชาติ” ในจารึกได้ระบุ*

ว่า พระธรรมทั้งทสชาตินั้น "ไพเราะหนักหนา" ประกอบกับมีพาทย์พิณแตรสังข์พัลลุ คือพลุ ทำให้เข้าใจว่าจะมีการแสดงธรรมเทศน์นำก่อน แล้วจึงมีการสวดทสชาติ หรือมีการเทศน์และการสวดประสานกันเป็นเรื่อง ๆ ไปจนครบ 10 เรื่อง แต่ละเรื่องน่าจะเทศน์และสวดแสดงเฉพาะสาระที่เป็นแก่นสารหรือหัวใจของเรื่อง"

2.2.2.3 สมัยอยุธยา

ความนิยมนำเรื่องราวในพระมหาชาติซึ่งเป็นพระชาติสุดท้ายแห่งการบำเพ็ญทานบารมีของพระศาสดามาสวดเทศน์เป็นพิเศษ จึงเกิดเป็นธรรมเนียมการสวด การเทศน์มหาชาติขึ้นในสังคมไทย โดยเฉพาะในสมัยพระเจ้าบรมไตรโลกนาถ ได้โปรดให้นักปราชญ์ราชบัณฑิตช่วยกันแต่งมหาชาติคำหลวงให้เป็นหลักของการสวดมหาชาติ การสวดมหาชาตินี้ นักสวดผู้เป็นคฤหัสถ์เป็นผู้สวดได้ปรากฏคำว่า "สวดแล" อันมีการพิจารณาว่าเป็นชื่อเรียกลักษณะการสวดชนิดหนึ่ง คือ "แหล่" ในปัจจุบัน ดังที่ สุภาพรรณ ณ บางช้าง (2535: 208) ได้วินิจฉัยว่า "สวดแล" น่าจะหมายถึงรูปแบบการสวดมหาชาติ บางทีจะหมายถึงการสวดทำนองเดียวกับการสวดมหาชาติคำหลวง คือยกข้อความภาษาบาลี แล้วมีคำแปลเป็นภาษาไทยเป็นตอน ๆ จากการศึกษาพบว่ามีการลงท้ายคำแปลภาษาไทยเป็นคำต่าง ๆ ดังนี้ ว่า "แล" "น้นน" "โสดแล" "โสดเทอญ" ดังตัวอย่างในมหาชาติคำหลวง ดังนี้

"... เทฺว ปุตฺเต อาลิงฺคิตฺวา แล้วเจ้าก็กอดสองโบดก แยบกับอกอ่อนไท้ ลไล้ลูบลาเพพระแม่<u>แล</u> สีเส จุมฺพิตฺวา นางก็จูบผากเผ้าสองเจ้ากุมารแก่แม่<u>แล</u> ตาต อชฺช เม ทุสฺสปิโนทิฏฺโฐ นางก็กล่าวแก่สองพระราชกุมารทงงสองด่งงนี้ คืนนี้แม่ฝนนเห็นร้ายนัก ลูกรักแม่จงจำคำแม่ในใจ <u>โสดเทอญ</u> ... มยฺหํ ทานปารมิโยปูเรสฺสติ ธก็รำพึงด่งงนี้ อันว่าทานบารมีตาอน จะลุแก่สรรเพ็ชญ์ก็จบเสร็จบริบูรณ์แก่กู<u>โสดแล</u> เสวํ มํ ยาจโก อาคนฺตฺวา พรุกนี้เช้ายาจก ก็จะมาขอพระราชกุมาร ลูกสงสารกูทงงสอง <u>โสดแล</u> ...ปิปาสิโต วิย สุราโสณฺโฑ ตัสฺสาคมนมคฺคํ โอโลเกนฺโต นิสีทิ พระโพธิสัตว์เสด็จนั่งอยู่ท่า เลงแลหายาจก อันจะมาสู่พระองค์น้นนฤๅ คือชายผู้มักกินเหล้า แลเหล้ามิทันปาก อดอยากถ้าดูทลใช้เมียตนไปตรหลาด ไส้จะขาดรอน ๆ อยู่<u>น้นน</u> ฯ ..." (มหาชาติคำหลวง, 2516: 181-182)

ธรรมเนียมการสวดและทำนองสวดมหาชาติคำหลวงได้มีการปฏิบัติและสืบทอดมาถึงปัจจุบัน โดยเป็นหน้าที่ของกรมการศาสนาที่จัดผู้ฝึกสวด และสวดในงานพิธีเข้าพรรษาในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นประจำทุก ๆ ปี การสืบทอดเป็นไปอย่างยากลำบาก เพราะไม่มีผู้ที่ฝึกซ้อมอย่างจริงจัง ประกอบกับบุคลากรชุดเก่าได้หมดวาระบ้าง เสียชีวิตบ้าง ปัจจุบันเหลือทำนองสวดอยู่เพียงบางส่วนของกัณฑ์มหาพนเท่านั้น

เมื่อพิจารณาจากเอกสารบันทึกอักษรทำนองของเจ้าหน้าที่กรมการศาสนา ได้พบคำว่า "แล" ปรากฏในทำนองสวดเพียงเล็กน้อย ดังนี้

"โส ตสฺส วจนํ สุตฺวา อันวาอรรจุตฤาษี ครั้นได้ยินพราหมณ์ทูลท้าวล่าวคำผคต พระดาบทก็เชื่อแล"

"ตํ ผลาผเลหิ สณฺฐเปตฺวา แต่มูลผลอันตระการ ก็จะให้เป็นอาหาร แก่พราหมณ์โสตแล"

"ปุน ทิวเส มคฺคํ ทสฺเสนฺโต ในเมื่อพระฮามยามสุริยเสด็จออก ดาบสบอกหนทางแด่พราหมณ์โสตแล"

จากการพิจารณาโน้ตอักษรแสดงทำนองการสวดมหาชาติคำหลวง นั้นมีการออกเสียง "แล"

"ตํ ผลาผเลหิ สณฺฐเปตฺวา แต่มูลผลอันตระการ ก็จะให้เป็นอาหาร แก่พราหมณ์โสตแล" มีทำนองมีดังนี้

> *"ตั่งผะหล่าฮาอ่า...ผะเหล่เฮเอ่..หิ, ซ้าอาอาอั่น ถะเป เอ๊เอ๊เอ๊ด ต๊ะว้า อา อาอาอา.......ฮ้าอ่า, อืม์..แตแฮ้อแ มู้อูอูน หละผละละอะ , อ๊ะอะอัน. ตร๊ะอะ, ก๊าอาอาอ่า ฮะอาอาน งาอ่าฮาอ่าน, ก่อจะให่เป๊ เอเอน อาอาอ๊า...ฮาฮ้าอ่าน, แก่พร้า อาอาม หมะหนะโซ..โฮ้โอด, แล้...แอแอแอ่,"* (สมชัย เกื้อกูล, (ม.ป.ป.),: 26)

ทำนองสวดคำว่า "โสดแล" นั้นออกเสียงเป็น "*โซ..โฮ้โอด*" "แล้...แอแอแอ่" นั่นคือ "แหล่" นั่นเอง

กาพย์มหาชาติ บางเล่มเรียกว่า "มหาชาติคำหลวง" เช่นกัน แต่เป็นฉบับปรับปรุงขึ้นใหม่ใน พ.ศ.2145 สมัยพระเจ้าทรงธรรมดำริว่า พระมหาชาติคำหลวงฉบับที่แปลในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถนั้นเป็นสำนวนเก่าดีมาก คำแปลเป็นภาษาไทย มีเนื้อความสั้น และสลับกับภาษาบาลีทุกวรรค ผู้ฟังเข้าใจยาก จึงได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้ชุมนุมพระสงฆ์ และนักปราชญ์ราชบัณฑิตแต่งมหาชาติคำหลวงขึ้นใหม่ ตามแนวของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ สำหรับให้พระ

เทศน์ให้ประชาชนเข้าใจเรื่องได้ง่ายขึ้น วิธีการแต่ง ยกข้อความบาลีขึ้นตั้งอย่างสั้น ๆ แล้วพรรณนาขยายความเป็นภาษาไทย มิใช่เป็นการแปลบาลีเป็นไทยวรรคต่อวรรคอย่างในมหาชาติคำหลวง (สุภาพรรณ ณ บางช้าง, 2536: 209) ด้วยความสละสลวย และเข้าใจเรื่องราวได้ง่ายขึ้นของมหาชาติคำหลวงฉบับใหม่นี้ ได้มีพระภิกษุในสมัยนั้นนำไปเทศน์จนเป็นที่นิยมของประชาชน อย่างไรก็ตาม การพรรณนาเรื่องราวอย่างกระจ่าง เข้าใจง่าย ทำให้มหาชาติคำหลวงฉบับนี้มีเนื้อความยาวมาก เมื่อรวมทั้ง 13 กัณฑ์ แล้วจะไม่สามารถสวดและฟังให้จบภายในวันเดียวอย่างเช่นฉบับเก่าได้ต้องจัดกัน 2-3 วัน

2.2.2.4 สมัยธนบุรี

คติความเชื่อของคนไทยจากกรุงศรีอยุธยา ในด้านเวทมนต์คาถา ไสยศาสตร์ ผีสางเทวดา นั้นยังคงสืบทอดมาถึงสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสิน จึงให้ความสำคัญในเรื่องนี้ และนอกจากภารกิจในด้านการปรับสภาพสังคมที่เสื่อมโทรมในด้านวัตถุแล้ว ทางด้านศาสนา ยังทรงฟื้นฟูและรวบรวมคัมภีร์พระไตรปิฎกจากที่ต่าง ๆ เช่น จากนครศรีธรรมราช และหัวเมืองเหนือเป็นต้น การรวบรวมคัมภีร์ครั้งนี้ สันนิษฐานได้ว่า ได้นำเอาบทสวดมนต์จากนครศรีธรรมราชมาให้พระภิกษุในกรุงธนบุรีได้สวดในพิธีกรรมต่างๆ อีก (พระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี อ้างใน พระมหาชลทิช จันทร์หอม, 2513: 46)

2.2.2.5 สมัยรัตนโกสินทร์

สมัยรัชกาลที่ 1 ลักษณะการสวดมนต์ทางพระพุทธศาสนาสมัยรัตนโกสินทร์ นั้นมีความเชื่อด้านอิทธิปาฏิหาริย์ และไสยศาสตร์ปะปนอยู่มาก อย่างไรก็ตามพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ทรงมีพระราชดำริฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมประเพณีที่เคยมีมาแต่ก่อนไว้เป็นแบบแผนของแผ่นดิน ทรงทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมโบราณราชประเพณีหลายประการ อีกทั้งทรงเป็นผู้ศึกษาในพระธรรมวินัยอย่างจริงจัง จึงมีพระราชประสงค์ปรับคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนาให้ความถูกต้องตามหลักพุทธธรรมยิ่งขึ้น ปรากฏการทำสังคายนาพระไตรปิฎกที่ได้ทำเมื่อในรัชกาลที่ 1 อีกด้วย

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 บ้านเมืองเกิดภาวะภัยทางธรรมชาติ จึงมีนโยบายการนำพิธีสวด มนต์มาใช้ในการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่พสกนิกร ดังปรากฏการทำพระราชพิธีอาพาธพินาศ เพื่อแก้ไขปัญหาอหิวาตกโรคระบาดร้ายแรง เมื่อ พ.ศ. 2345 ในด้านการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา ได้จัดให้มีการสังคายนาสวดมนต์ขึ้นในสมัยนี้ โดยมีพระราชดำริให้แปลพระปริตรทั้งหลายออกเป็นภาษาไทย และส่งเสริมการฝึกหัดสวดมนต์ให้ถูกต้องทั้งอักษรสังโยคและทำนองตลอดจนขัดตำนานดังพระราชพงศาวดาร เรื่องสังคายนาสวดมนต์ ความว่า

"ตั้งแต่เกิดไข้อหิวาตกโรคคราวใหญ่มาแล้ว ทรงสังเวชสลดพระราชหฤทัย ... เป็นเหตุให้ทรงพระราชดำริบำเพ็ญพระราชกุศลหลายอย่าง ที่มีปรากฏในจดหมายเหตุของกรมหลวงนรินทรเทวี ที่พิมพ์ไว้ในหนังสือพระราชวิจารณ์ ว่าได้ทำสังคายนาสวดมนต์อย่าง 1 ยกย่องในจดหมายเหตุว่าเป็นคู่กับการสังคายนาพระไตรปิฎกที่ได้ทำเมื่อในรัชกาลที่ 1"

"ครั้งนั้นได้โปรดเล้าฯให้พระเจ้าน้องนางเธอพระองค์เจ้าศศิธร เป็นหัวหน้าชักชวนพระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการฝ่ายในฝึกหัดสวดพระปริตร ให้ราชบัณฑิตเข้าไปบอกที่ทวารเทวราชมเหศวร์ ข้างในท่องต่ออยู่ในพระที่นั่งไพศาลทักษิณ นัยว่าครั้งนั้นข้างในฝึกหัดสวดมนต์ได้อย่างชำนิชำนาญ ทั้งอักษรสังโยคแลทำนองตลอดจนขัดตำนาน สวดได้ทุกสูตรตลอดภาณวารจนถึงทำนองภาณยักษ์ ภาณพระ เช่นพระสวดพิธีตรุษ เวลากลางวันแบ่งกันซ้อมเป็นพวกๆ เวลากลางคืนพร้อมกันไปสวดที่ท้องพระโรงในเมื่อเสด็จออกว่าราชการแล้ว เสด็จขึ้นทรงฟังข้างในสวดมนต์ถวายทุกคืน" (รัชกาลที่ 2, เล่ม 2 หน้า 87)

ในสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ฐานะเป็นองค์อัครศาสนูปถัมภก ได้ทรงศึกษาพระพุทธ ศาสนาอย่างแตกฉาน ทรงศรัทธาเลื่อมใสในจริยาวัตรของพระมอญ ชื่อ ซาย ฉายา พุทฺธวํโส จึงได้ทรงอุปสมบทใหม่ เมื่อ พ.ศ. 2372 ได้ตั้งคณะธรรมยุติขึ้นในปี พ.ศ. 2376 แล้วเสด็จมาประทับที่วัดบวรนิเวศวิหาร และตั้งเป็นศูนย์กลางของคณะธรรมยุติ และทรงตั้งคณะสงฆ์ฝ่ายธรรมยุตินิกายขึ้น ทำให้เกิดการดัดแปลงพิธีสวดมนต์หลายอย่าง ณ เวลานั้นจึงเกิดการสวดมนต์อย่างรามัญในพระราชวังขึ้น

รัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงลาผนวชในครั้งที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 ได้เสด็จสวรรคต ทรงตั้งคณะนำคัมภีร์พระพุทธศาสนาส่งคืนประเทศลังกา โดยเป็นคณะสงฆ์จากวัดบวรนิเวศ และข้าราชการจำนวนหนึ่ง ทางคณะจากไทยได้รับการต้อนรับจากลังกาเป็นอย่างดี อีกทั้งทรงได้อุปถัมภ์พระพุทธศาสนามหานิกายจากญวนที่เข้ามาตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี ในสมัยนี้จึงเกิดการทำพิธีกงเต็กเป็นครั้งแรก (สิริวัฒน์ คำวันสา, 2542 :81- 82)

รัชกาลที่ 5 การสวดมนต์ทางพระพุทธศาสนาได้นำมาใช้ในรัฐพิธี พระสงฆ์เถรานุเถรได้นำพิธีสวดมนต์มาสวดเพื่อเป็นการถวายชัยมงคลแก่พระองค์ เมื่อครั้งเสด็จกลับจากยุโรป และครั้งพระองค์พร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้า เสด็จออกวัดพระศรีรัตนศาสดาราม การสวดคาถาถวายชัยมงคลทั้ง 2 นี้ เป็นการแสดงความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันพระสงฆ์ในเวลานั้น และแสดงความกตัญญูกตเวทีในพระบาทสมเด็จ พระเจ้าอยู่หัว ภายหลังพิธีสวดมนต์ที่อยู่ในหนังสือสวดมนต์ฉบับหลวง ที่ได้แต่งเพิ่มขึ้นอีกหลายครั้งโดยพระเถรผู้ใหญ่หลายรูปในสมัยนั้น จนเกิดเป็นแบบแผนบทสวดมนต์ที่สืบมาถึงปัจจุบัน ที่เรียกว่า “บทสวดมนต์ฉบับหลวง”

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในรัชกาลที่ 7 ส่งผลให้มีการเปลี่ยนแปลงพระราชพิธีต่าง ๆ ที่เป็นพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์นั้น ให้เป็นพิธีของรัฐบาล เรียกว่า “รัฐพิธี” โดยให้กรม กระทรวงต่าง ๆ เป็นผู้จัด ฉะนั้นพิธีสำคัญทางศาสนา จึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่รัฐบาลรับผิดชอบจัดขึ้น

2.2.3 ทำนองการสวดทางพุทธศาสนาของไทย

การสวด หมายถึง การว่าอย่างเป็นทำนองอย่างพระสวดมนต์ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 1140) การสวดทางพระพุทธศาสนานั้น เสียง ลำนำและจังหวะที่เกิดขึ้นในการสวดนั้นจะเรียกโดยรวมว่า “ทำนองสวด” ซึ่งแต่ละลักษณะจะมีชื่อทำนอง เช่น ทำนองสังโยค ทำนองมคธ ทำนองสรภัญญะ เป็นต้น คำว่า “ทำนอง” แปลว่า ทาง แบบ แบบอย่างระเบียบเสียงสูงต่ำ ซึ่งมีจังหวะสั้นยาวในเวลาสวด (ทองพูน บุญยมาลิก, 2542: 55) ทำนองสวดโดยทั่วไปนั้นมีทำนอง 4 ทำนองด้วยกัน คือ

1) สุตฺตนฺตปริยาวัตร เป็นทำนองสวดบรรยายพระสูตรทั่วไป ในการแสดงพระธรรมเทศนา

2) คลิตวัตร เป็นการออกเสียง “ลงลูกคอ” เช่นสวดขัดตำนาน หรือสวด “ชุมนุมเทวดา”

3) ทูหนวัตร เป็นทำนอง “รีดนมโค” โดยลักษณะการรีดนมโคนั้นใช้ มือรูดลงแล้วกระแทกขึ้นอย่างรวดเร็ว ตามนัยนี้เรียกว่า “แหบหวน” คือการเปล่งเสียงที่อยู่ในระดับต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงอย่างรวดเร็วนั่นเอง เป็นทำนองที่ยากมาก

4) ตรงฺควัตร เป็นทำนอง “เล่นลูกคอ” อุปมาดังระลอกคลื่นกระทบฝั่ง

(แย้ม ประพัฒน์ทอง, สัมภาษณ์. อ้างใน อุดม อรุณรัตน์, 2526: 20-21)

การสวดมนต์ทางพระพุทธศาสนามีลักษณะเด่นอยู่ที่การเปล่งเสียงในระดับเสียงเดียวกันทุกคน (Unison) จำนวนผู้สวดตั้งแต่ 1 คน ขึ้นไปไม่จำกัด มีลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยว (Syllabic Style) โดยไม่มีเครื่องดนตรีชนิดใด ๆ ประกอบการสวด ไม่มีระดับเสียงมาตรฐานในการสวดขึ้นกับผู้ขึ้นสวด ปรากฏระดับเสียงที่ไม่เท่ากันบ้างแต่ไม่เป็นปัญหาสำคัญ การแบ่งวรรคคำสวดรวมทั้งท่วงทำนองของการสวดนั้น อาจมูลเหตุจากการที่พระสงฆ์หลายรูปมาสวดร่วมกัน ก็ต้องมีข้อสังเกตร่วมกันว่าจะหยุดผ่อนเสียงหรือหยุดหายใจตรงไหน ข้อสังเกตหรือข้อตกลงร่วมกันของผู้สวดนี้เองต่อมาได้กลายเป็นแบบแผนหรือทำนองของการสวดขึ้น (เล่มเดียวกัน, 2542: 55-56) การสวดมนต์ทางพระพุทธศาสนามีหลายลักษณะ แต่ละลักษณะมีความแตกต่างกันทางดนตรี เช่นการบรรจุคำสวด (Text Setting) การเน้นเป็นพยางค์ (Syllable) และมีความสัมพันธ์กับระดับเสียงซึ่งมีไม่มากเสียง การใช้ลักษณะการสวดอาจใช้ได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล

2.2.3.1 มคธ

ทำนอง "มคธ" เป็นลักษณะการสวดแบบอินเดีย โดยกลุ่มของชาวสิงหลซึ่งอาศัยอยู่ทางตอนใต้ของอินเดียและเป็นการสวดแบบของวัดธรรมยุติในประเทศไทย ลักษณะเฉพาะของทำนอง "มคธ" (Magadaha) นี้คือเป็นสวดเป็นวรรค ๆ ส่วนใหญ่เป็นการสวดในงานมงคล (งานศพใช้สวดบทพระอภิธรรมมัตถสังคหะ สวดเป็นทำนองสรภัญญะ)

ทำนองมคธ **บทพระพุทธคุณ** สวดโดย : พระเทพวิสุทธิกวี(พิจิตร ฐิตวณฺโณ)

♩=61

อิ ติ ปิ โส ภ ค วา อ ร หํ สมฺ มา สมฺ พุทฺ โธ วิชฺ ชา จ ร ณ

สมฺ ปนฺ โน สุ ค โต โล ก วิ ทู อ นุตฺ ต โร ปุ ริ ส ทมฺ ม สา ร

ถิ สตฺ ถา เท ว ม นุสฺ สา นํ พุทฺ โธ ภ ค วา ติ

ตัวอย่างโน้ตที่ 2.1 แสดงทำนองมคธ บทพระพุทธคุณ.
ที่มา: (พระเทพวิสุทธิกวี(พิจิตร ฐิตวณฺโน), บรรยาย, 25 กรกฎาคม 2541)
ถ่ายเสียงเป็นโน้ตโดยเดชา ศรีคงเมือง.

2.2.3.2 สังโยค

ภาพรวมของการสวดทางพระพุทธศาสนาของไทยนั้นคนส่วนใหญ่จะถือว่าเสียงสวด ที่เรียกว่า "ทำนองสังโยค" ของพระสงฆ์นั้นเป็นเอกลักษณ์แทนลักษณะการสวดทั้งหมดของพระสงฆ์ไทย ก่อนจะทำการศึกษาว่า ทำนองสังโยค นั้นมีลักษณะอย่างไร จึงขอยกความหมายของคำศัพท์นั้นเสียก่อน คำว่า "สังโยค" (ป. สํโยค, สญฺโยค; ส. สํโยค) มีสองความหมาย ความหมายแรก หมายถึง ตัวพยัญชนะสองตัวที่เรียงกัน ตัวหน้าเป็นตัวสะกด ตัวหลังเป็นตัวตาม พยัญชนะที่เป็นตัวสะกด เรียกว่า "พยัญชนะสังโยค" เช่น มนุสฺส สตฺต พุทฺธ ธฏฺจ. ความหมายที่สองหมายถึง การประกอบกัน การอยู่ร่วมกัน การผูกรัด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 1160) ความหมายแรกเป็นส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสวด กล่าวคือ ทำนองสังโยค คือ ลักษณะทำนองสวดที่มีการออกเสียงเน้นตัวไปที่ตัวสะกดของคำภาษาบาลี

ในที่นี้ "สังโยค" หมายถึง ทำนองสวดอย่างหนึ่งทางพุทธศาสนา ลักษณะเฉพาะของการสวดทำนองสังโยคนี้ อยู่ที่การออกเสียงเน้นอักขระให้ชัดเจนตามเกณฑ์ของภาษาบาลีที่จัดคำต่าง ๆ เป็น 2 ประเภทคือ คำที่ประกอบด้วยอักขระเสียงยาวหรือที่มีตัวสะกดเรียกว่า "ครุ" ส่วนคำที่ประกอบด้วยสระเสียงสั้น เรียกว่า "ลหุ" ในการสวดนั้นเน้นการชะงักเสียงสั้นในคำ ลหุ เน้นการออกเสียงยาวที่คำ ครุ เป็นสำคัญ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง การสวดทำนองสังโยคนี้เสมือนการอ่านออกเสียงคำภาษาบาลีให้ถูกต้องตามอักขระวิธีเพื่อรักษาความหมายของคำต่าง ๆ มิให้เกิดการวิบัติทางภาษาขึ้น

การสวดด้วยทำนองสังโยคนั้นเป็นทำนองที่ใช้สวดบทสวดทั่วไป ไม่ว่าบทสวดนั้นจะเป็นประเภทร้อยแก้วหรือร้อยกรอง (ฉันท์) ก็ดี สามารถออกเสียงสวดด้วยทำนองสังโยคนั้นได้เป็นเบื้องต้น มีความใกล้เคียงกับลักษณะของการอ่าน ลักษณะการดำเนินทำนองนั้นเป็นการออกเสียงแต่ละพยางค์ด้วยโน้ตเพียงเสียงเดียว มีความผันแปรด้านระดับเสียงเพียงช่วงแคบ ๆ คือมีเสียงทั้งหมดจำนวน 3 เสียง โดยมีเสียงศูนย์กลาง 1 เสียง คำสวดส่วนใหญ่จะเน้นการออกเสียงในระดับของเสียงศูนย์กลางดังกล่าว ในส่วนของค่าความ สั้น – ยาว (ลหุ-ครุ) ของคำหรือพยางค์ต่าง ๆ นั้น มีค่าคงที่อยู่ 2 ลักษณะเท่านั้น คือ คำเสียงสั้นอย่างหนึ่งและคำเสียงยาวอย่างหนึ่ง ฉะนั้นการเคลื่อนที่ของทำนองจึงทำให้เกิดลำนำในลักษณะค่อนข้างสม่ำเสมอ แต่การระบุความกว้างของวรรคทำนองนั้น ไม่สามารถระบุได้อย่างตายตัวเนื่องจากมีจำนวนพยางค์สวดไม่แน่นอน

นอกจากนี้มีผู้วินิจฉัยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะการสวดแบบสังโยคไว้ดังนี้ คือ การสวดที่ต้องเอื้อนเสียงหรือหยุดหายใจตรงคำที่เป็นตัวสะกดเป็นหลัก (ทองพูน บุญยมาลิก, 2542: 56)

ทำนองสวดนี้ใช้เสียงในระดับต่ำ ช้า มีการหยุดเสียงเป็นระยะ ๆ (Staccato) แต่สไตล์ของทำนองสวดนี้เป็นสไตล์หลักของการสวดโดยทั่วไปอยู่ การแบ่งทำนองเป็นวรรค ๆ (Phrases) ของ

คำสวด ไม่เป็นไปตามบทสวด การสวดจะต่อเนื่องโดยตลอดแต่อาจมีการหยุดบ้างก็เพียงแต่หยุดหายใจของผู้สวดบางคนในขณะที่ผู้สวดอื่นๆ ยังคงดำเนินการสวดอยู่ ฉะนั้นจึงอาจมีการเหลื่อมล้ำกันในการแบ่งวรรค การสวดทำนองนี้เป็นรูปแบบทั่วไปในการสวดพระปริตร และใช้ในงานมงคล วัดในประเทศไทยที่สวดแบบนี้เป็นวัดมหานิกาย (Piyasilo, 1990: 46)

บทพระพุทธคุณ

ทำนองสังโยค

สวดโดย : พระเทพวิสุทธิกวี(พิจิตร ฐิตวณฺโณ)

♩=132

ʔi ti pi so: ho: pʰa kʰa wa: ʔa ra ha: ŋuː sam huː ma: sam huː pʰut tʰo: wit tɕʰa: tɕa ra na sam huː
อิ ติ ปิ โส ภ ค วา อ ร หํ สมฺ มา สมฺ พุทฺ โธ วิชฺ ชา จ ร ณ สมฺ

pan no: su kʰa to: lo: ka wi tʰu: ʔa nut ta lo: pu ri sa tʰam ma sa: ha: ra tʰi sat
ปนฺ โน สุ ค โต โล ก วิ ทู อ นุต ต โล ปุ ริ ส ทมฺ ม สา ร ถิ สตฺ

tʰa: ha: tʰe: wa ma nut sa: ha: naŋ pʰut tʰo: wak kʰa wa: ti
ถา เท ว ม นุสฺ สา นํ พุทฺ โธ ภ ค วา ติ

ตัวอย่างโน้ตที่ 2.2 แสดงทำนองสังโยค บทพระพุทธคุณ.

ที่มา: (พระเทพวิสุทธิกวี(พิจิตร ฐิตวณฺโน), บรรยาย, 25 กรกฎาคม 2541)

ถ่ายเสียงเป็นโน้ตโดยเดชา ศรีคงเมือง

ข้อสังเกตถึงเอกลักษณ์ของทำนองสังโยคนี้คือ การแบ่งวรรคจะมีแตกต่างจากทำนองมคธ โดยคำสวดสุดท้ายของวรรคจะเป็นพยางค์แรกของวรรคถัดมา ตัวอย่าง พุทโธพควา<u>ติ</u> สฺวากขาโต พควตาธมฺโม เมื่อสวดจะแบ่งวรรคเป็น พุทโธพควา <u>ติ</u>สฺวากฺขาโต พควตาธมฺโม เป็นต้น

ด้วยธรรมชาติทางภาษาที่มีลักษณะไม่ระบุระดับเสียง (Nontonal Language) จึงเป็นการออกเสียงบนพื้นฐานของเสียงเพียงเสียงเดียว (Monotone)

2.2.3.3 สรภัญญะ

ทำนองสวดที่เรียกว่า "สรภัญญะ" นั้นประกอบด้วย ศัพท์สองคำคือ "สร" (ป.สร,ส.สฺวร) แปลว่า เสียงและ "ภัญญะ" มาจากคำว่า ภณ (ภณ ธาตุ) แปลว่า พูด กล่าว สวด (ทองพูน บุญยมาลิก, 2542: 39) ฉะนั้นตามอักษร นายธนิต อยู่โพธิ์ (2498: 39) ให้ความหมายว่า "กล่าวด้วยใช้เสียง" หรือ "คำสวดเป็นที่เป็นทำนอง" ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน นิยามคำว่า "สรภัญญะ" หมายถึง ทำนองสำหรับสวดคำที่เป็นฉันท์ ทำนองขับร้องทำนองหนึ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 1134) ในที่นี้ หมายถึง ทำนองสวดในทางพระพุทธศาสนาทำนองหนึ่ง

ทำนองนี้ได้อ้างไว้ในสมัยพุทธกาลตามคำอนุญาตของพระพุทธเจ้าเมื่อครั้งทรงสดับเสียงสวดของพระโสณะกุฏิ กัณณะ ในปัจจุบันพระสงฆ์วัดธรรมยุติใช้สวดบทพระอภิธรรมมัตถสังคหะในงานศพโดยเฉพาะ

การสวดทำนองสรภัญญะมีความเกี่ยวข้องกับการสวดของศาสนาพราหมณ์ ดังมีผู้ได้สันนิษฐานไว้ว่า

> *"การสวดทำนองสรภัญญะมีต้นเค้ามาจากศาสนาพราหมณ์คือมีต้นกำเนิดมาจากทำนองการสวดของพราหมณ์ซึ่งมีบทสวดและทำนองการสวดอยู่ในคัมภีร์ต่าง ๆ มากมายและในทำนองการสวดนั้นมีข้อกำหนดเกี่ยวกับเสียงอยู่ด้วย จุดประสงค์ส่วนใหญ่ของการสวดของพราหมณ์นั้นก็เพื่อบูชาพระเจ้า เช่น พระพรหม พระวิษณุ และพระอิศวร เสียงที่ไพเราะบริสุทธิ์นี้ช่วยให้ผู้ร้องและผู้ฟังมีจิตใจดื่มด่ำเข้าสู่ห้วงลึกแห่งภาวะของตนเองและอาจชักนำผู้ฟังให้เกิดศรัทธาในศาสนาได้เป็นอย่างมาก"*
> (จำนงค์ ทองประเสริฐ, 2512: 488 – 513)

ทำนองสรภัญญะนี้ จะไม่ใช้แพร่หลายอย่างเช่นทำนองสังโยค นอกจากจะใช้เป็นเฉพาะโอกาสเท่านั้น

ลักษณะเฉพาะของทำนองสรภัญญะ เป็นประเภทของ "เพลนชานท์"(Plainchant) เป็นการสวดทำนองที่ใช้เสียงในระดับสูงและลดความเร็วของการสวดลง มีการหยุดคั่นระหว่างการแบ่งวรรค บทพระธรรมที่ใช้สวดโดยทำนองสรภัญญะนี้ จะต้องเป็นบทประพันธ์ประเภทร้อยกรอง (Piyasilo, 1990: 46) กล่าวคือ เป็นบทประพันธ์ประเภทฉันท์ ซึ่งจะเป็นฉันทลักษณ์ใดของฉันท์ก็สามารถนำมาสวดด้วยทำนองสรภัญญะได้ทั้งสิ้น (ฉันท์มีรูปแบบฉันท์ลักษณะแตกต่างกันถึง 108 แบบ) ส่วนแต่ละฉันท์มีการจัดคำให้ลงในทำนองที่แตกต่างกันอย่างไรนั้น จำเป็นต้องศึกษาลงลึกในรายละเอียดของฉันทลักษณ์โดยเฉพาะ

อนึ่งฉันทลักษณ์ของฉันท์มีความสัมพันธ์กับการสวดทำนองสรภัญญะ ซึ่งการประพันธ์ที่ถูกต้องนั้นสามารถพิสูจน์ได้ด้วยการใส่ทำนองสรภัญญะหากทำนองมีความราบรื่นไพเราะแล้วนั่นแสดงว่าประพันธ์ได้ถูกต้องตามกฎเกณฑ์ฉันทลักษณ์นั้น ๆ ในแง่สุนทรียรสทางวรรณคดีของฉันท์นั้นจะสมบูรณ์ได้โดยการอ่านหรือสวดด้วยทำนองสรภัญญะ

ลักษณะเฉพาะของทำนองสรภัญญะนั้นมีขอบเขตของเสียงเพียง 3 เสียงศูนย์กลางทำนอง ซึ่งจะขอกล่าวกรณีตัวอย่างที่นำมาประกอบการพิจารณานี้ มีเสียงหลักคือ E^{b}, F และ G

ตัวอย่างโน้ตที่ 2.3 แสดงทำนองสรภัญญะ บทอาราธนาธรรม.
ที่มา: (พระเทพวิสุทธิกวี(พิจิตร ฐิตวณฺโน), บรรยาย, 25 กรกฎาคม 2541)
ถ่ายเสียงเป็นโน้ตโดยเดชา ศรีคงเมือง.

ทำนองที่นำมาเป็นตัวอย่างนี้เป็นทำนองในหนึ่งประโยคของการสวด เมื่อเทียบกับบทประพันธ์แล้วมีการบรรจุคำสวดครบ 1 บทประพันธ์ รูปแบบทำนองเป็นลักษณะ “สโตรฟิค” (Strophic Form) กล่าวคือ ในรูปแบบทำนองเดียวกันนี้ สามารถบรรจุคำสวดที่แตกต่างออกไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด แต่ย่อมมีรายละเอียดในการออกเสียงคำที่แตกต่างกันทำให้เกิดโน้ตแทรกแซงที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ทำนองอยู่ภายใต้โครงทำนองเดียวกัน

ทำนองประกอบด้วยวรรค 2 วรรค รวมกันเป็น 1 ประโยค ซึ่งวรรคแรกจะมีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำสุดของเสียงหลักทั้งสาม มีลักษณะเคลื่อนที่เรียงเสียง (Conjunct) ขึ้นไปหาเสียงสูงสุด (G) จบโดยการลากเสียงยาวและทิ้งช่วงห่างคั่น จากนั้นขึ้นวรรคที่สอง เป็นการเคลื่อนที่ลงแบบเรียงเสียง (Conjunct) เรียงเสียงมาสิ้นสุดที่เสียงต่ำสุดของเสียงหลักคือเสียงโทนิค (Tonic) เป็นการจบประโยคเพลงอย่างสมบูรณ์ ลักษณะโครงของทำนองเป็นลักษณะรูปโค้ง คุณสมบัติของการเคลื่อนที่ของโน้ตเรียงเสียงและมีคุณสมบัติด้านระยะเวลาของตัวโน้ตที่สม่ำเสมอ

บทพระพุทธคุณ

ทำนอง : สระภัญญะ
ฉันทลักษณ์ : อินทรวิเชียรฉันท์
ผู้สวด : พระเทพวิสุทธิกวี (พิจิตร ฐิตวณฺโณ)
คำสวด : พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจาริยางกูร)
♩=61

ʔōŋ dāj pʰrà sām pʰút sù wí sùt tʰá sān dà:n
องค์ ใด พระ สัม พุท สุ วิ สุท ธะ สัน ดาน

tàt mū:n kà lē: sā mā: - n bɔ̄: mī mōn mí mɔ̄: - ŋ mùa:
ตัด มูล เก - ล - ศ มาร บ มิ หม่น มิ หมอง มัว

ตัวอย่างโน้ตที่ 2.4 แสดงทำนองสรภัญญะ บทอินทรวิเชียรฉันท์ ภาษาไทย
ที่มา: (พระเทพวิสุทธิกวี(พิจิตร ฐิตวณฺโน), บรรยาย, 25 กรกฎาคม 2541)
ถ่ายเสียงเป็นโน้ตโดยเดชา ศรีคงเมือง.

จากการศึกษาสังเกตพบว่ามีการสวดสังคหะแตกต่างกันอยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน คือ ลักษณะแรกเป็นการสวดโดยพระสงฆ์วัดมหานิกาย เป็นการสวดโดยใช้ทำนองสังโยค ส่วนลักษณะที่สองนั้น เป็นการสวดโดยพระสงฆ์วัดธรรมยุติ เป็นการสวดโดยทำนองสรภัญญะ อย่างไรก็ตามในวัดมหานิกายตามต่างจังหวัดนั้น มีการสวดสังคหะ ซึ่งมีการสวดทำนองสังคหะโดยเฉพาะเรียกได้ว่าเป็นการสวดในทำนองเฉพาะ ไม่จัดอยู่ในลักษณะทำนองสวดต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาแล้ว จึงเรียกทำนองดังกล่าวตามชื่อบทสวด คือ “ทำนองสังคหะ”

2.2.4 ภาษาและฉันทลักษณ์ของบทสวดทางพระพุทธศาสนา

ในอดีตหลักธรรมทางพระพุทธศาสนานั้น มีการสืบทอดรักษาสารัตถธรรม รวมทั้งกฎการประพฤติปฏิบัติตน ไว้ด้วยการท่องจำ และต่อมาพัฒนาเป็นการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์ ทั้งนี้มีการ สังคยานาปรับปรุง สืบทอด ต่อมาจนถึงปัจจุบัน ในปัจจุบันถึงแม้ว่าจะมีการแปลเป็นภาษาต่าง ๆ มากมาย ภาษาบาลี ยังคงให้ความสำคัญในภาษาต้นฉบับ ฐานะเป็นภาษาที่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าใช้ในการเผยแพร่พระพุทธศาสนาและเป็นภาษาที่มีความศักดิ์สิทธิ์ ต้องให้ความเคารพ ฉันทลักษณ์ของบทสวดภาษาบาลีที่เป็นพุทธพจน์และธรรมะต่าง ๆ ทั้งที่เป็นร้อยแก้วและร้อยกรอง ยังคงใช้ ในพิธีกรรมทางศาสนา ฉะนั้นอิทธิพลทางภาษาบาลีทางพระพุทธศาสนานั้นย่อมส่งผลต่อภาษาและวรรณกรรมในประเทศไม่มากก็น้อย

ในดินแดนประเทศไทยในปัจจุบันนี้ นับว่าได้มีความใกล้ชิดกับพิธีกรรม ความเชื่อของพราหมณ์ ดังคำกล่าวของเจ้าพระยาวิชิตวงษ์วุฒิไกร ความว่า “... *เนื่องด้วยพราหมณ์เป็นผู้สั่ง*

สอนแบบแผนประเพณีข้างฝ่ายพระราชอาณาจักร ตั้งแต่เมื่อขอมยังเปนใหญ่ในประเทศนี้ เมื่อไทยได้มาปกครองสยามประเทศ ลงมาตั้งราชธานีที่พระนครศุโขไทย เชื่อได้ว่าคติพราหมณ์มีมั่นคงในที่นั้นมาก่อนแล้ว..." (ตำนานพระอาราม แล ทำเนียบสมณศักดิ์, 2542: 35) ในสมัยโบราณปรากฏคำสวดที่รู้จักกัน เรียกว่า "โองการ" ใช้สวดโดยพราหมณ์ โดยเฉพาะ "โองการแช่งน้ำ" ซึ่งเป็นการสาบาน ในการแสดงความจงรักภักดีต่อพระเจ้าแผ่นดินของเหล่าทหาร โดยพราหมณ์จะเป็นผู้อ่านคำสาบานจากบทประพันธ์นับเป็นการเปล่งเสียงในลักษณะ "Vocalization" ของไทยในยุคแรก ๆ (Swangviboonpong, D. 2000: 13-14)

ในวรรณกรรมพระพุทธศาสนานั้น ใช้ภาษาบาลีเป็นหลัก ฉันทลักษณ์ของภาษาบาลียังมีอิทธิพลต่อวรรณกรรมไทย ดังที่ ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้กล่าวไว้ว่า "...อินเดียส่งผลโดยตรงต่อคนไทยผ่านทางพุทธศาสนา ภาษาบาลีที่ใช้ในการสวดทางพระพุทธศาสนา และใช้สร้างความงดงามในงานวรรณคดี เช่น พระมหาชาติคำหลวง ถือว่าเป็นวรรณกรรมชั้นสูง มีการใช้ฉันทลักษณ์ภาษาบาลีที่เรียกว่า "ฉันท์"... ชนชั้นเจ้านายในพระมหาราชวัง ใช้รูปแบบฉันทลักษณ์ของ "ฉันท์" ในการประพันธ์วรรณคดี แต่ในคนชั้นสามัญชนใช้ "กลอน" ในการประพันธ์วรรณคดีซึ่งเป็นรูปแบบที่พบได้ในแถบเอเชียอาคเนย์ ภาษาที่ใช้ในการแต่งร้อยกรองประเภทกลอน นั้นเป็นภาษาในตระกูล ไทย-ลาว จะไม่ใช้ภาษาบาลี ..." (เล่มเดียวกัน, 2000 : 13)

2.2.4.1 ภาษาสันสกฤตและบาลี

ภาษาที่ใช้บันทึกบทสวดทางพระพุทธศาสนานั้น บ้างเรียกว่าภาษาบาลี บ้างเรียกว่าภาษามคธ และในการกล่าวอ้างภาษาในเอกสารต่าง ๆ มักเขียนชื่อ ภาษาบาลี สันสกฤต ควบติดกันเสมอจึงต้องพิจารณาถึงรายละเอียดของภาษาทั้งสอง

1) ประวัติที่มา

ภาษาสันสกฤตและบาลี เป็นภาษาที่ใช้เป็นบทสวดจึงต้องกล่าวถึงความเป็นมาของภาษาดังกล่าว ตลอดจนรายละเอียดทางภาษาที่เกี่ยวข้องกับฉันทลักษณ์ของบทสวด

ภาษาบาลีและสันสกฤต เป็นภาษาประเภทที่มีวิภัตติปัจจัย สาขาอินเดีย-ยุโรป(Indo-European)ทั้งสองภาษานี้จัดเป็นภาษาสังเคราะห์ ซึ่งหมายถึงภาษาที่มิได้วิวัฒนาการมาจากธรรมชาติ ภาษาสันสกฤต นั้นเป็นการนำภาษาพระเวทมาจัดระเบียบ แจกแจงวางหลัก กฎเกณฑ์ให้รัดกุม โดยปราชญ์ชื่อปาณินิ(Pannini) การสร้างไวยากรณ์ทางภาษาขึ้นจากภาษาที่มีอยู่ในคัมภีร์พระเวท (Vedic Language) ในช่วง 1500 ปีก่อนคริสตกาล ต่อมามีผู้เรียกภาษาที่ ปาณินิได้เรียบเรียงขึ้นใหม่นี้ว่า "สํสกฤต" แปลว่า เอาสิ่งที่มีอยู่โดยธรรมดา มารวมเข้าให้เป็นหมวดหมู่ (เสฐียรโกเศศ, 2522: 61)

บางครั้งเรียกว่า "ตันติสันสกฤต" (Classical Sanskrit) เพื่อให้แตกต่างจากภาษาในคัมภีร์พระเวท ซึ่งเรียกว่า "สันสกฤตพระเวท" (Vedic Sanskit) (ปรีชา ทิชินพงศ์, 2534: 3)

ส่วนภาษาบาลีปรับปรุงมาจากภาษาปรากฤตโบราณในยุคกลางของอินเดีย มีกฎเกณฑ์ทางไวยากรณ์ที่ได้รับจากภาษาสันสกฤต คำว่า บาลี นั้นมาจากคำว่า "ปาลิ" หรือ "ปาฬิ" (Pali) นั้นแปลว่า ขอบ แถว แนว ในปัจจุบันหมายถึง ภาษาชนิดหนึ่งที่ใช้เรียกพระพุทธวจนะในพระไตรปิฎก เพราะเป็นวจนะประพันธ์ที่มีระเบียบแบบแผน รักษาอรรถไว้ไม่ตกหล่น เสมือนขอบสระขนาดใหญ่ที่มีความมั่นคงสามารถกั้นน้ำไว้ได้ฉะนั้น ภาษามคธี (Magadhi) หรือภาษามคธกับภาษาบาลีนั้นไม่ใช่ภาษาเดียวกัน หากแต่มีความเกี่ยวเนื่องกัน (ปรีชา ทิชินพงศ์, 2534: 5) กล่าวคือ ภาษามคธเป็นภาษาถิ่นของชาวอินเดียที่อาศัยอยู่ในแคว้นมคธ ในสมัยพุทธกาลราวพุทธศตวรรษที่ 16 และพระพุทธเจ้าใช้เป็นภาษาในการประกาศพระศาสนา ส่วนภาษาบาลี นั้นเป็นภาษาที่นำเอาภาษามคธ มาตกแต่งให้มีความสละสลวย โอ่อ่า และเป็นภาษาที่พระอรรถกถาจารย์ใช้เรียบเรียงพระพุทธวจนะในพระไตรปิฎก แต่เนื่องด้วยพุทธศาสนากำเนิดขึ้น ณ ดินแดนที่มีการใช้ภาษาท้องถิ่นทั้งสอง เหตุนี้จึงเกิดการสะกดคำต่าง ๆ เป็น 2 ลักษณะ คือ แบบภาษาสันสกฤตและแบบภาษาบาลี

ส่วนในประเทศไทยนั้น ภาษาสันสกฤตและบาลีปรากฏหลักฐานการใช้ครั้งแรกราว พ.ศ.1825 ในหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง (ศิลาจารึกหลักที่ 1) ซึ่งปรากฏการใช้คำต่าง ๆ ในจารึกโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาสันสกฤตปรากฏใช้คำมากกว่าภาษาบาลี เพราะจากหลักฐานพบว่าภาษาสันสกฤตนั้นเข้ามาในประเทศไทยก่อนภาษาบาลี (จันจิรา จิตตะวิริยะพงษ์, 2546 : 21) สืบเนื่องมาจากการรับอารยธรรมในด้านต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านพระพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ ดังข้อวินิจฉัยของ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2523: 2)ได้กล่าวไว้ว่า

> *"...เนื่องจากศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์เป็นต้นเหตุให้ภาษาบาลีและสันสกฤตเข้ามาเจริญในภาษาไทย เพราะการคมนาคมระหว่างอินเดียกับประเทศไทยมีมาช้านาน ... ใครถือศาสนาใดก็พาศาสนานั้นไปประพฤติและสั่งสอนชาวต่างประเทศนั้น ๆ ให้ประพฤติตาม เมื่อสอนศาสนาพราหมณ์ก็มักใช้ภาษาสันสกฤต เมื่อสอนศาสนาพุทธก็มักใช้ภาษาบาลีเพราะเป็นภาษาธรรมะบางทีใช้ภาษาอื่นถ่ายแทนไม่ได้"*

ภาษาสันสกฤตและบาลีนั้นมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดโดยรากฐานที่มาดังที่กล่าวข้างต้น ด้วยเอกลักษณ์ของภาษาทั้งสองไม่มีภาษาเขียน เมื่อศาสนาพุทธแพร่กระจายไปยังดินแดนต่าง ๆ ภาษาที่ใช้บันทึกก็จะเป็นภาษาถิ่นของสถานที่นั้น ๆ ด้วย จึงทำให้คำสวดมีความแตกต่างกันแต่ละสถานที่ การบันทึกของประเทศที่นับถือนิกายเถรวาทใช้ภาษาบาลี ซึ่งเป็นภาษาที่กำลังจะสาบสูญ เพราะมีฆราวาสเพียงจำนวนน้อยที่สามารถอ่านได้เข้าใจ แม้กระทั่งพระสงฆ์เองก็เช่นกัน ส่วนทางประเทศที่นับถือนิกายมหายาน ใช้ภาษาสันสกฤต โดยภาษาสันสกฤตที่พบในหลายประเทศจะอยู่ในรูปของตัวอักษรของแต่ละประเทศนั้น (Stanley ,1980: 418)

2) หลักไวยากรณ์ภาษาบาลี

ธรรมชาติของภาษาบาลี เป็นภาษาที่ไม่มีตัวอักษรเป็นของตนเอง มีแต่เพียงภาษาพูดเท่านั้น เมื่อภาษาบาลีแพร่เข้าสู่ดินแดนใดก็ตาม อักษรของเจ้าของพื้นที่นั้น ๆ จะใช้ถ่ายเสียงภาษาบาลี ในประเทศไทยใช้อักษรไทยถ่ายเป็นเสียงบาลี (จันจิรา จิตตะวิริยะพงษ์, 2546: 22) เมื่อใช้ตัวอักษรไทยถ่ายเสียงแล้วย่อมเกิดปัญหาด้วยความจำกัดทางภาษาอย่างแน่นอน เนื่องจากเสียงบางเสียงของภาษาบาลี (มคธ) คนไทยไม่สามารถออกเสียงได้เหมือนกับชาวอินเดีย กรณีนี้เกิดขึ้นกับคำมิใช่น้อย ยกตัวอย่าง คำที่ใช้ ตัว ท ถ่ายเสียง เทว จึงออกเสียงอย่างไทยว่า เท-วะ โดยภาษาบาลีเดิมออกเสียงว่า เด-วะ เป็นต้น (จุฑารัตน์ เกตุปาน, สัมภาษณ์)

ภาษาบาลีประกอบด้วยหน่วยเสียงสำคัญอยู่ 2 หน่วยเสียงเท่านั้น คือ หน่วยเสียงพยัญชนะ และหน่วยเสียงสระ ซึ่งจะแตกต่างกับภาษาไทย คือภาษาไทยจะมีหน่วยเสียงวรรณยุกต์เพิ่มขึ้นมา ฉะนั้นเมื่อเปรียบเทียบระหว่างภาษาไทยกับภาษาบาลีในเบื้องต้นนั้น สรุปได้ว่า คำภาษาไทยมีการกำหนดระดับเสียงในการออกเสียงคำแต่ละคำ หากระดับเสียงเปลี่ยน ความหมายย่อมเปลี่ยนตามไปด้วย แต่ในทางตรงกันข้ามในภาษาบาลีการเปลี่ยนระดับเสียงของคำจะไม่มีผลต่อความหมายของคำ ๆ นั้น

2.1) พยัญชนะภาษาบาลี

ภาษาบาลี มีพยัญชนะ 33 รูป 33 เสียง รวมทั้ง นิคหิต (อํ)

			อโฆษะ			โฆษะ	
			1	2	3	4	5
			สิถิล	ธนิต	สิถิล	ธนิต	อนุนาสิก
วรรค กะ	กัณฐชะ(คอ)	ก	ข	ค	ฆ	ง	(ห)
วรรค จะ	ตาลุชะ(เพดาน)	จ	ฉ	ช	ฌ	ญ	(ย)
วรรค ฏะ	มุทธชะ(ฐานยอดเพดาน)	ฏ	ฐ	ฑ	ฒ	ณ	(ร ฬ)
วรรค ตะ	ทันตชะ(ฟัน)	ต	ถ	ท	ธ	น	(ส ล)
วรรค ปะ	โอฏฐชะ(ริมฝีปาก)	ป	ผ	พ	ภ	ม	(ว)
เศษวรรค		ย	ร	ล	ว	ส	ห
		ฬ	ํ				

- การออกเสียงพยัญชนะ

อโฆษะ หมายถึง พยัญชนะที่ออกเสียงไม่ก้อง

โฆษะ หมายถึง พยัญชนะที่ออกเสียงก้อง

สิถิล หมายถึง พยัญชนะที่ออกเสียงเบา

ธนิต หมายถึง พยัญชนะที่ออกเสียงหนัก

อนุนาสิก หมายถึง พยัญชนะที่ออกเสียงขึ้นจมูก

- พยัญชนะสะกด

พยัญชนะตัวสะกดออกเสียงได้ 2 แบบ แบบแรกเรียกว่า นิคหิต(ฐํ) ภาษาบาลีจัดนิคหิตไว้ในระบบเสียงพยัญชนะ ทำหน้าที่เป็นพยัญชนะตัวสะกดอย่างเดียว ไม่นิยมเป็นพยัญชนะต้น บาลีออกเสียงเป็นตัว ง สะกด เช่น พุทธํ อ่านว่า พุด-ทัง ธมฺมํ อ่านว่า ทัม-มัง เป็นต้น ส่วนภาษาสันสกฤตจัดนิคหิตไว้ในระบบเสียงสระ ออกเสียงเป็นตัว ม สะกด เช่น พุทธํ อ่านว่า พุด-ทัม ธมฺมํ อ่านว่า ทัม-มัน เป็นต้น (จันจิรา จิตตะวิริยะพงษ์, 2546: 25)

2.2) สระภาษาบาลี

ในภาษาบาลี มี สระทั้งหมด 8 ตัว คือ อ อา อิ อี อุ อู เอ โอ มีฐานเสียงเกิดที่แตกต่างกัน แยกเป็นสระเดี่ยว และสระผสม

- สระเดี่ยว (Monophthong)

อ อา ฐานคอ เรียกว่า กัณฐชะ

อิ อี ฐานเพดาน เรียกว่า ตาลุชะ

อุ อู ฐานริมฝีปาก เรียกว่า โอฏฐชะ

- สระผสม (Diphthong)

เอ (อะ-อิ) ฐานคอและเพดาน เรียกว่า กัณฐตาลุชะ

โอ (อะ-อุ) ฐานคอและริมฝีปาก เรียกว่า กัณโฐฏฐชะ

2.3) ลักษณะคำครุและลหุตามหลักไวยากรณ์บาลี

คำครุและลหุในภาษาบาลีนั้นเป็นหลักที่ใช้ในไวยากรณ์บาลีทั่วไปรวมไปถึงฉันทลักษณ์

สระ ในภาษาบาลี มีทั้งหมด 8 เสียง คือสระ อะ อา อิ อี อุ อู เอ โอ และสระพิเศษอีก 2 เสียงคือ " อัง" (นิคหิต ํ) และเสียง "สังโยค" คือ เสียงคำสะกดในแม่ต่าง ๆ เช่น กบ กน กม กง กด เป็นต้น กล่าวคือ ภาษาบาลีถือตัวนิคหิตและตัวสะกด เป็นการออกเสียงสระได้อีกรูปแบบหนึ่ง ถึงแม้ว่าทั้งสองเสียงจะอยู่ในรูปของพยัญชนะก็ตาม

ในสระทั้งหมด 10 ตัวนั้น สระ 3 ตัวที่มีเสียงสั้น(ลหุมฺตฺตา) คือ อะ อิ อุ นั้น ชื่อว่า "รัสสระ" เป็นการกำหนดให้พยางค์ที่เกิดจากการผสมของ "รัสสสระ" นี้ จะนับเป็น 1 มาตรา อีกนัยหนึ่งถือเป็นคำประเภท "ลหุ"

สระอีกจำนวน 5 ตัวนั้นเป็นสระเสียงยาว คือ อา อี อู เอ โอ เรียกว่า "ทีฆสระ" การนับมาตราฉันท์ จะกำหนดให้พยางค์ที่เป็น "ทีฆสระ" จำนวน 1 พยางค์ นับเป็น 2 มาตรา อีกนัยหนึ่งถือเป็นคำประเภท ครุ กล่าวคือ "มาตรา" (การนับ) คือการประมาณของสระเหล่าใดเร็ว สระเหล่านั้นชื่อว่ามีประมาณเร็ว "มัตตศัพท์" ในที่นี้บ่งบอกถึงระยะเวลาเร็วกล่าวคือชั่วนิ้วกระทบกัน (ดีดนิ้ว) หรือกระพริบตาเท่านั้น โดยนับประมาณอย่างนั้น สระที่เป็นรัสสะจึงมีเพียงหนึ่งมาตรา สระยาวมีสองมาตรา

2.4) อ่านออกเสียงคำบาลีด้วยอักษรไทย

อักษรไทยใช้ในการเขียนภาษาบาลี มี 41 ตัว แบ่งเป็น สระ 8 คือ -ะ -า -ิ -ี -ุ -ู เ- โ-

แต่เครื่องหมาย ะ ที่ออกเสียง อะ ไม่ใช้ในภาษาบาลี พยัญชนะ 33 ตัวถ้าไม่มีสระอื่นประกอบ พึงออกเสียงสระ อะ เช่น

ก ข ค ฆ ง อ่านออกเสียงว่า กะ ขะ ฆะ คะ งะ ถ้า อ อยู่หน้าคำ ออกเสียงตามเสียงสระเช่น

อสโม อ่านว่า อะสะโม, อาม อ่านว่า อามะ, อิงฺฆ อ่านว่า อิงฆะ,

อุกาส อ่านว่า อุกาสะ, เอเต อ่านว่า เอเต, โอทาต อ่านว่า โอทาตะ

ํ เรียกว่า นฤคหิต ถ้าปรากฏอยู่บนพยัญชนะหรือสระใด พึงออกเสียงเท่ากับ ง สะกด เช่น

มยํ อ่านว่า มะยัง, กุหึ อ่านว่า กุหิง,

กาตุํ อ่านว่า กาตุง, สํสาโร อ่านว่า สังสาโร

ตัวสะกดต้องมี ฺ ใต้พยัญชนะ จึงออกเสียงเป็นตัวสะกด เช่น

พุทฺโธ อ่านว่า พุดโธ, สุตฺตํ อ่านว่า สุดตัง,

ทุคฺคติ อ่านว่า ทุกคะติ, อุปฺปชฺชติ อ่านว่า อุบปัดชะติ

ถ้าไม่มี ฺ อยู่ใต้พยัญชนะ พึงอ่านพยัญชนะนั้น ๆ เท่ากับมีเสียงสระอะ เช่น

สุคติ อ่านว่า สุคะติ, อุปปชฺชติ อ่านว่า อุปะปัดชะติ,

พยัญชนะ พ ม ว ร ห ฬ บางทีใช้กล้ำกับพยัญชนะอื่น โดยมี ฺ อยู่ใต้ เช่น

พฺยากตํ อ่านว่า พ์ยากะตัง พฺรหฺมา อ่านว่า พ์รัมมา

วฺยากรณํ อ่านว่า ว์ยากะระณัง พฺยญฺชนํ อ่านว่า พ์ยัญชะนัง

อเมฺห อ่านว่า อำม์เห ตุเมฺห อ่านว่า ตุม์เห

สมฺปูมูเฬฺหตฺถ อ่านว่า สัมปะมูฬ์เหตถะ

พยัญชนะ ต ท ส ที่มี ฺ อยู่เบื้องล่างและนำหน้า ว ม อ่านกึ่งเสียง และกล้ำกับพยัญชนะอื่น เช่น

ตฺวํ อ่านว่า ต์วัง เสฺว อ่านว่า ส์เหวะ

ตสฺมา อ่านว่า ตัดสมา เทฺว อ่านว่า ท์เว

สุตฺวา อ่านว่า สุต์วา ทิสฺวาน อ่านว่า ทิส์วานะ

2.2.4.2 รูปแบบ “ฉันทลักษณ์” ภาษาบาลี

ภาษาบาลี หรือภาษามคธ นั้นก็มีลักษณะเดียวกันกับภาษาอื่น ๆ โดยมีการเรียบเรียงขึ้นเป็น 2 ลักษณะคือ แบบร้อยแก้วและแบบร้อยกรอง กรณีบทสวดทางพระพุทธศาสนานั้นใช้ส่วนใหญ่ภาษาบาลีหรือภาษามคธ ภายหลังจึงมีการประพันธ์เป็นภาษาไทย เพื่อให้ผู้ฟังได้มีโอกาสรู้ความหมายของบทสวด หลักธรรมและบทสวดต่าง ๆ นั้นล้วนมีการบันทึกเนื้อความด้วยภาษาบาลีทั้งสิ้น มีรูปแบบของบทประพันธ์ 2 ประเภท คือ ร้อยแก้วและร้อยกรอง ก่อนจะพิจารณาหลัก

ไวยากรณ์ทางภาษาของบทสวดต่าง ๆ นั้น จึงขอนำเสนอความหมายของคำทั้งสองอย่างชัดเจนเป็นเบื้องต้นก่อน ดังนี้

1) ลักษณะคำประพันธ์ภาษาบาลี: บทร้อยแก้ว บทร้อยกรอง

คำว่า "ร้อยแก้ว" หมายถึง สำนวนความที่เรียบเรียงไปตามลำดับเรียบร้อยสุภาพอ่านแล้วฟังแล้วเป็นระเบียบสบายตาสบายหูทั้งผู้อ่านและผู้ฟัง เรียกได้ว่ากระทงเนื้อกระทงความ ไม่กระโดกกระเดกเป็นความเรียงไปตามลำดับเรื่องไม่ใช่ลักษณะของบทประพันธ์จึงเรียกกันว่า "ร้อยแก้ว" ได้แก่ความเรียงทั่ว ๆ ไป จัดเป็นวรรณคดีหรือวรรณกรรมประเภทหนึ่ง อย่างที่เรียกกันว่าวรรณคดีบาลี เช่นคัมภีร์ธรรมบท เป็นต้น เพราะเป็นบทเรียงที่ไพเราะงดงามสละสลวยรื่นหูดี จึงนับเนื่องว่าเป็นวรรณคดีส่วนหนึ่ง (ธงชัย สุมนจักร, 2538: 45)

ส่วนคำว่า "ร้อยกรอง" หมายถึง สำนวนความที่เรียบเรียงขึ้นมาโดยผ่านการกลั่นกรองแล้วกลั่นกรองอีกเป็นกระบวนการหลายชั้นจะถูกต้องตามลักษณะบทที่กำหนดด้วย จะต้องได้อรรถรสด้วย จะต้องมีสุนทรียรสด้วย จะต้องเป็นสากลด้วย มีรสนิยมด้วย หลายอย่างประกอบกันจึงออกมาเป็นบทร้อยกรองได้ เช่น บทวรรณคดีพากย์ไทยในคำประพันธ์ฉันท์ กาพย์ โคลง กลอน เป็นต้น ที่เป็นพากย์มคธบาลีที่รู้กันทั่ว ๆ ไปก็คือคำประพันธ์เป็นคาถา หรือหมายรู้กันว่า "ฉันท์" เป็นบทประพันธ์ทั้งที่เป็นส่วนวรรณพฤติและมาตราพฤติ หรือกาพย์ เป็นต้น เช่น บทคาถาที่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์บาลีต่าง ๆ เช่น ธรรมปทัฏฐกถา มังคลลัตถทีปนี สุโพธาลังการ เป็นต้น เป็นบทร้อยกรองที่กลั่นมาจากสมองความคิดจากจิตใจที่เป็นสุนทรียารมณ์และมโนรมย์ จึงเป็นบทที่ไพเราะจับใจชวนให้น่าคิดและติดตาม จึงนับว่าเป็นบทวรรณคดีส่วนหนึ่งเช่นเดียวกัน(เล่มเดียวกัน,2538: 45)

ซึ่งจะเป็นบทที่สาธยายเรื่องราวหรือเนื้อความทั่วไป ส่วนบทที่เป็นร้อยกรอง คือ "ฉันท์" นั้นจะเป็นบทพุทธพจน์หรือเป็นบทที่ต้องการเน้นหลักธรรม มักจะใช้เป็นร้อยกรอง (พระมหาธนศักดิ์ จินตะกวี, 22 มีนาคม 2548,สัมภาษณ์) บทที่เป็นร้อยกรองนั้นเป็นการร้อยกรองขึ้นโดยการเพิ่มกฎเกณฑ์ของการจัดวางชนิดของคำเป็นคณะต่าง ๆ โดยคณะต่าง ๆ จะมีการจัดกลุ่มของคำ ทั้งคำ ครุและคำที่เป็น ลหุ ซึ่งคำประพันธ์นี้เรียกว่า "ฉันท์" บทธรรมที่มีการบันทึกเป็นลักษณะฉันทลักษณ์ทั้งสิ้น จึงขอกล่าวรายละเอียดเกี่ยวกับ "ฉันท์" ดังต่อไปนี้

2) ฉันท์

บทสวดทางพระพุทธศาสนา ล้วนเป็นคำประพันธ์ร้อยกรองประเภท "ฉันท์" โดยใช้ภาษามคธ ซึ่งฉันทลักษณ์มคธจะเป็นภาษาและฉันทลักษณ์ทางการประพันธ์ที่ใช้ในการบันทึกพระสูตร พระวินัยและพระอภิธรรม ฉะนั้นจึงจำเป็นต้องศึกษาความเป็นมา ตลอดจนรายละเอียดเกี่ยวกับฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ "ฉันท์"

"ฉันท์" เมื่อแปลตามตัวอักษร หมายถึง ความพอใจ ความชอบใจ ความรักใคร่ ส่วนใน พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2542: 335) ให้ความหมาย "ฉันท์" ไว้ว่า "ชื่อคำประพันธ์ประเภทหนึ่งที่วางคำครุลหุเป็นแบบต่าง ๆ (ป. ฉันทลักษณ์ น. ลักษณะแบบแผนคำประพันธ์ประเภทร้อยกรอง, ชื่อตำราไวยากรณ์ตอนที่ว่าด้วยลักษณะของคำประพันธ์) "

บทประพันธ์ที่เรียกว่า "ฉันท์" ในที่นี้ หมายถึงบทประพันธ์ที่ประพันธ์ขึ้นด้วยใจรัก ด้วยความพอใจ ด้วยความชอบของผู้ประพันธ์ตั้งใจอยากจะประพันธ์บทฉันท์นั้นซึ่งมีลักษณะรูปแบบเป็นอย่างนั้น และอาจมีผลพลอยได้ล่วงเลยไปถึงผู้อ่านผู้พบเห็นพลอยได้ลิ้มรสแล้วพากันรักพอใจ ชอบใจบทประพันธ์บทนั้นไปด้วยก็ได้ (ธงชัย สุมนจักร, 2538 :98) ที่มาของ ฉันท์ นั้นมีผู้กล่าวไว้ดังนี้

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประทานพระอธิบายไว้ในบันทึกสมาคมวรรณคดี เล่ม 5 ว่า "ฉันท์นั้นได้อย่างมาจากคาถาภาษามคธแต่งในอินเดีย มีบังคับที่ให้ใช้สระหนักเบา และบังคับให้นับอักษรรวมเป็นบาท นับบาทรวมเป็นคาถา เราถ่ายแบบเป็นภาษาไทย แถมให้มีสัมผัสเข้าด้วย เพราะไม่มีสัมผัสฟังแล้วไม่เป็นกลอนผิดหลักข้างไทย" (วราภรณ์ บำรุงกุล, 2537: 116)

ฉันท์นี้ไทยได้แบบแผนมาจากอินเดีย ซึ่งเดิมแต่งเป็นภาษาบาลีและสันสกฤต โดยเฉพาะในภาษาบาลี มีตำราที่กล่าวถึงวิธีแต่งฉันท์ไว้เป็นแบบเฉพาะโดยเรียกชื่อว่า "คัมภีร์วุตโตทัย" ต่อมาไทยได้จำลองแบบมาแต่งในภาษาไทย โดยเพิ่มบังคับสัมผัสขึ้น เพื่อเกิดความไพเราะตามแบบนิยมของไทย

ฉะนั้นความหมายของคำว่า "ฉันท์" คือ ร้อยกรองภาษาบาลีอันมีที่มาจากประเทศอินเดีย กำหนดรูปแบบขึ้นโดยการกำหนด คณะ สัมผัส และตำแหน่งของครุ ลหุเป็นสำคัญ

ในพากย์บาลีเรียกอย่างเดียวกันว่า "คาถา" ไม่นิยมเรียกว่า "ฉันท์" อาจเป็นเพราะ คำว่า "คาถา" มีความหมายเป็นลักษณะสากลว่า เป็นคำประพันธ์ เป็นถ้อยคำที่ร้อยกรองผ่านมาแล้ว คำว่า "คาถา" จึงเป็นคำที่ใช้เรียกคำร้อยกรองทุกประเภท เปรียบได้กับ คำว่า "คำกลอน" ของไทยนั้น หมายรวมถึงบทประพันธ์ทุกประเภททั้ง โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน เป็นต้น

2.1) ลักษณะบังคับของฉันท์

บทประพันธ์ประเภทฉันท์นี้ มีข้อกำหนดกฎเกณฑ์ของแต่ละฉันท์อย่างละเอียด หากมีข้อผิดพลาด อาจทำให้ไปพ้องกับฉันท์อื่นทันที ไม่ตรงกับข้อกำหนดของฉันท์ที่ต้องการประพันธ์ ดังนั้นผู้แต่งคำประพันธ์ประเภท "ฉันท์" นี้ต้องมีความแม่นยำในกฎเกณฑ์อย่างยิ่ง

ฉันท์ ประกอบด้วยลักษณะบังคับ 3 อย่าง คือ พยางค์ คณะ และสัมผัส

พยางค์ แบ่งเป็น 2 ประเภท คือพยางค์เสียงหนัก เรียกว่า ครุ พยางค์เสียงเบา เรียกว่า ลหุ

คณะ คณะในลักษณะบังคับของฉันท์ หมายถึง ลักษณะการเรียงกันของเสียง ครุ ลหุ กลุ่มละ 3 เสียง จึงจัดเป็น 1 คณะ

สัมผัส เป็นส่วนที่กวีไทยเพิ่มเติมขึ้น เพื่อปรับปรุงฉันท์ให้เข้ากับลักษณะของร้อยกรองไทย

2.2) ประเภทของฉันท์

ฉันทลักษณ์มีอยู่ 2 แบบ คือฉันท์ที่ประพันธ์โดยการนับมาตรา ควบกับการใช้คณะฉันท์ประกอบเข้าด้วยเรียกว่า "ฉันท์มาตราพฤติ" ส่วนฉันท์ที่ประพันธ์โดยการใช้คณะฉันท์ล้วนและควบกับคำเกินที่เรียกว่า ครุ ลหุลอย เข้าด้วยกัน เรียกว่า "ฉันท์วรรณพฤติ"

ฉันท์วรรณพฤติ เป็นฉันท์ที่กำหนดตามคณะฉันท์ ที่เป็นการจัดกลุ่มของคำครุและลหุเป็นรูปแบบต่าง ๆ โดยในคณะฉันท์หนึ่ง ๆ จะมีคำที่ออกเสียงเป็นพยางค์ได้ 3 พยางค์

ฉันท์มาตราพฤติ เป็นฉันท์ที่ยึดการนับมาตราที่เกิดจากการพิจารณาครุ ลหุ ของคำ และคณะ เป็นสำคัญ คำว่า มาตรา คือ ระยะเวลา ข้อกำหนดเวลา การประมาณเวลา ว่าจะมีเวลาเท่าใดตามสูตรต่าง ๆ โดยกำหนดไว้ ดังนี้ คือ สระ ในภาษาบาลี มีทั้งหมด 8 เสียง คือสระ อะ อา อิ อี อุ อู เอ โอ ในสระ 3 ตัวที่มีเสียงสั้น(ลหุมตฺตา) คือ อะ อิ อุ (รสฺสสร) นั้น จะนับเป็น 1 มาตรา อีกนัยหนึ่งถือเป็นคำประเภท ลหุ ส่วน สระอีกจำนวน 5 ตัวนั้นเป็นสระเสียงยาว คือ อา อี อู เอ โอ และสระพิเศษอีก 2 เสียงคือ " อัง" (นิคหิต ํ) และเสียง "สังโยค" คือ เสียงคำสะกดในแม่ต่าง ๆ เรียกว่า "ทีฆสร" การนับมาตราฉันท์ จะกำหนดให้พยางค์ที่เป็น "ทีฆสร" จำนวน 1 พยางค์ นับเป็น 2 มาตรา อีกนัยหนึ่งถือเป็นคำประเภท ครุ

2.3) ความหมายของครุและลหุ

สามารถแยกได้เป็น 7 นัยดังนี้

1. เร็ว หมายความว่ามีระยะเวลาเร็ว พอสิ้นเสียงปากก็หุบทันที

2. เบา หมายความว่าออกเสียงเพียงเบา ๆ ตามปกติ ไม่ต้องดัง

3.แผ่ว (สิถิล) หมายความว่าเป็นเสียงหย่อน ๆ กลาง ๆ ไม่ตึงเกินไป

4. ค่อย หมายความว่าออกเสียงค่อย ๆ ไม่ต้องใช้เป็นเสียงตะโกน

5. สั้น หมายความว่าออกเสียงสั้น ๆ ไม่ยาว ใช้ระยะเวลาเพียงพริบตาเดียว

6. ไม่ก้อง (อโฆส)หมายความว่าไม่ก้อง ไม่กังวาน เป็นเสียงตามปกติ

7. ต่ำ หมายความว่าออกเป็นเสียงต่ำ ๆ ไม่ใช้เสียงสูง

ส่วนความหมายของคำว่า "ครุ" มีความหมายตรงกันข้ามกับคำว่า "ลหุ"

ในการรู้ความหมายนัยต่าง ๆ ของคำประเภท ครุ และลหุ นั้นทำให้เป็นประโยชน์ในการอ่านและสวดคำฉันท์ได้ดี ก็เพราะว่าถือเสียงเป็นสำคัญ คือเสียงสูงประเภทหนึ่ง เสียงไม่สูงคือเสียงต่ำประเภทหนึ่ง และเสียงกลาง ๆ คือ ไม่สูงไม่ต่ำอีกประเภทหนึ่ง คณะฉันท์ แต่ละคณะ จึงประกอบไปด้วยคำจำนวน 3 คำ ดังคาถาที่โบราณาจารย์ได้ประพันธ์ไว้ในคัมภีร์ฉนฺโทมาณิกฺย ทีปนี ว่า

อุทธตฺต จ อนุทฺธตฺต สริตา ติวิธา รวา
เอโก คโณ หิ ติพฺเภทา พนฺธิตพฺพา ตโยกฺขรา ฯ

แปลว่า เสียงร้อง (รวา) มีอยู่ 3 ชนิด คือ เสียงสูง (อุทธตฺต) เสียงต่ำ (อนุทฺธตฺต) และเสียง กลาง (สริตา) ควรประพันธ์อักษร 3 คำให้เป็นคณะหนึ่ง เพราะเหตุที่เสียง 3 ชนิดนั้นแตกต่างกัน เข้าใจว่า นี่คือเสียงของดนตรีการ หรือทำนองเสนาะ สรภัญญะ ที่จะต้องมีเสียงประกอบเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงกลาง คือคำครุ ลหุ นั่นเอง (ธงชัย สุมนจักร, 2538: 48) เห็นได้ว่าฉันท์เป็นบทประพันธ์ที่มีวัตถุประสงค์นอกจากประพันธ์เพื่อความไพเราะงดงามด้านภาษาแล้วยังมีวัตถุประสงค์ให้สอดคล้องกับการออกเสียงสวด ที่เรียกว่าทำนอง “สรภัญญะ”

ด้านการประพันธ์ฉันท์ หากผู้ประพันธ์สามารถสวดเป็นทำนองได้ จะทำให้รู้จังหวะบทตัด บทหยุด บทยัติ ของฉันท์แต่ละอย่าง ถือเป็นอุปกรณ์ช่วยในการแต่งฉันท์ได้วิธีหนึ่ง โดยเฉพาะก็คือจะทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับสุนทรียรสในการแต่งมากยิ่งขึ้น (เล่มเดียวกัน, 2538: 44)

สรุปได้ว่า ฉันทลักษณ์ที่เรียกว่า “ฉันท์” นี้เป็นร้อยกรองประเภทหนึ่งที่มีถิ่นกำเนิดจากประเทศอินเดีย โดยมีการกำหนดรูปแบบบทประพันธ์ไว้โดยละเอียด พิจารณาจากการจัดระบบคำที่มีลักษณะเสียงต่าง ๆ กันเป็นเกณฑ์สำคัญ เช่น เสียงสั้น เสียงยาว แสดงให้เห็นว่าการจัดระบบคำประพันธ์ประเภทนี้ นำไปสู่การอ่านออกเสียงบทประพันธ์ประเภทฉันท์นี้อย่างไพเราะในลำดับต่อไป

2.2.4.3 ภาษาบาลีและสันสกฤตกับการสวด

เมื่อคนไทยได้เข้ามาปกครองสยามประเทศ สามารถอุปนัยได้ว่าอิทธิพลคติพราหมณ์ที่มีความมั่นคงในดินแดนแถบนี้มาแต่ก่อนแล้ว ย่อมส่งผลต่อคติความเชื่อของคนไทยสมัยนั้น ภาษาในคัมภีร์พระเวทของศาสนาพราหมณ์ ที่ปราชญ์ชาวอินเดียคาดว่ามีอายุประมาณ 4,500 ปี ก่อนคริสตกาลนั้น เป็นฐานความนึกคิดและประพฤติปฏิบัติคัมภีร์พระเวท มีการบันทึกไว้ด้วยภาษาสันสกฤต ซึ่งเป็นภาษาที่พัฒนาขึ้นจากภาษาพระเวทอีกต่อหนึ่ง

การสวดทางพระพุทธศาสนาของไทยนั้น ได้มีความเกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์ของอินเดีย สืบเนื่องมาจากพระพุทธศาสนาได้อุบัติขึ้นท่ามกลางศาสนาพราหมณ์ ซึ่งคัมภีร์พระเวทของพราหมณ์นั้นเป็นภาษาที่ได้ปรับปรุงมาเป็นภาษาสันสกฤต และภาษาสันสกฤตได้มีการแพร่กระจายผสมผสานกับภาษาถิ่นต่าง ๆ โดยเฉพาะในดินแดนของแคว้นมคธ จนเกิดการพัฒนารูปแบบจนกลายเป็นภาษาบาลีในปัจจุบัน ฉะนั้นแสดงให้เห็นว่ารากเหง้าของภาษาบาลีนั้นมาจากต้นต่อคือภาษาพระเวท นั่นเอง จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่ามีความเป็นไปได้อย่างมาก ในการเกิดปัจจัยต่าง ๆ ที่มีความคล้ายคลึงกันอันเป็นผลมาจากรากฐานทางภาษา และบางตำรามีการระบุไว้ว่าภาษาพระเวทในส่วนของคัมภีร์ฤคเวท และสามเวท นั้นเป็นบทประพันธ์ประเภทร้อยกรองประเภท "คำฉันท์" โดย คัมภีร์ฤคเวท ใช้สวดอ้อนวอนและสรรเสริญเทพเจ้า ส่วนคัมภีร์สามเวท ใช้สวดในพิธีถวายน้ำโสม (นงเยาว์ ชาญณรงค์, 2542: 63) นั่นเป็นข้อมูลที่ทำให้สันนิษฐานได้ว่ากระบวนการอ่านอักขระในภาษาบาลีปัจจุบันนั้น ย่อมมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับภาษาพระเวท จากหลักฐานสองชิ้นที่มีข้อมูลตรงกันเกี่ยวกับการอ่านออกเสียงของคัมภีร์พระเวท และ "ฉันท์" ที่เป็นรูปแบบของการใช้ศึกษาของไทยในปัจจุบัน กล่าวตรงกันว่า

> *"... คัมภีร์สามเวท ได้ยืมระบบระเบียบของคำ จาก คัมภีร์ฤคเวท เพียงแต่มีการปรับเปลี่ยน หรือ ขยายคำที่มีอยู่ในขณะนั้นเอื้อให้เหมาะแก่การสวด หลักไวยากรณ์ และฉันทลักษณ์ ของ ฤคเวท จำนวนมากถูกใช้ในการสร้างนัยทางดนตรีในคัมภีร์สามเวท ..."*
>
> *"... ฤคเวท ถูกใช้ในลักษณะการท่องมักใช้เสียงจำนวน 3 เสียง ในการเน้นระดับเสียงในแง่ของดนตรี มีการทำสัญลักษณ์ในยุคหลัง ๆ แสดงลักษณะเสียง "ขึ้น" คือ "อุทาตฺต" (Udātta) และเสียง "ไม่ขึ้น" คือ "อนุทาตฺต" (Anudātta) ทั้งสองเสียงนี้เป็นระดับเสียงพูดของพราหมณ์ในลักษณะร้อยแก้ว แต่ทว่าไม่มีสิ่งใดแสดงให้เห็นว่าการเน้นทั้งสองในร้อยแก้วนั้น จะมีความสัมพันธ์ในเชิงดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือไม่ นอกจากเสียงทั้งสองที่ใช้ในการเปล่งเสียงท่องแล้ว มี เสียง "สฺวริต"(Svarita) เป็นเสียงแสดงในพื้นฐานในแง่ของปรัชญา มีระดับเสียงอยู่ระหว่างเสียงทั้งสองที่กล่าวมาแล้วนั้น แต่ในคัมภีร์ เสียง "สฺวริต" นี้อยู่เหนือเสียง "อุทาตฺต"* (Fox Stangways, 1970: 246)

จากคาถาประพันธ์ไว้ในคัมภีร์ฉนฺโทมาฌิกฺยทีปนีโบราณาจารย์ได้ประพันธ์ไว้ในคัมภีร์ฉนฺโทมาฌิกฺยทีปนี ได้กล่าวเกี่ยวกับ เสียงร้อง (รวา) ว่ามีอยู่ 3 ชนิด คือ

เสียงสูง (อุทฺธตฺต)

เสียง กลาง (สริตา*)

เสียงต่ำ (อนุทฺธตฺต)

จากเอกสารดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าการใช้ศัพท์ตัวเดียวกัน แต่มีการผสมคำแตกต่างกันเล็กน้อย ในการระบุความหมายที่ใกล้เคียงกัน และด้วยข้อมูลดังกล่าวสามารถสรุปเป็นเบื้องต้นได้ว่า "ฉันท์" ในปัจจุบันของไทยนั้นมีความสัมพันธ์ทางด้านภาษาและการออกเสียงบางอย่างของภาษาพระเวท

จากผลทางนิรุกติของภาษาที่มีการพัฒนาไวยากรณ์อย่างต่อเนื่องของภาษาบาลี อันสัมพันธ์กับภาษาพระเวทนั้น เมื่อภาษาบาลีตกทอดมาถึงประเทศไทย ณ ปัจจุบันยังคงแสดงถึงความสัมพันธ์เชิงความหมายทางภาษาอันมีความเกี่ยวเนื่องกันดังได้กล่าวไว้ข้างต้น อย่างไรก็ตามยังไม่มีการศึกษาถึงลักษณะของเสียงที่ใช้สวดฉันท์ว่ามีความสอดคล้องกันหรือไม่

ในวัตถุประสงค์เพื่อรับใช้พิธีกรรมโดยการสวดในคัมภีร์สามเวท ของศาสนาพราหมณ์ที่มุ่งถ่ายทอดลักษณะทางดนตรีอย่างเห็นได้ชัด ประเด็นนี้มีความแตกต่างจากศาสนาพุทธ โดยมุ่งสวดเพื่อรักษาถ้อยความเป็นหลักสำคัญ

คุณสมบัติทางภาษาบาลี เป็นภาษาที่ไม่ต้องการทำนองในการพูด โดยมีระบบออกเสียงไม่เน้นการใช้ระดับเสียง ด้วยเหตุนี้จึงส่งผลความแตกต่างในการท่อง และเกิดความคลี่คลายในที่สุด

ภาษาบาลีและสันสกฤตมีลักษณะร่วมที่สำคัญ ซึ่งเอื้อให้สร้างนัยทางดนตรี กวี และการสวด อยู่ 3 ประการ คือ

1. เป็นภาษาที่มีความสมบูรณ์ในด้านการออกเสียง คือภาษาสันสกฤตมีทั้งสระผสม และสระเดี่ยว ส่วนภาษาบาลีมีเพียงสระเดี่ยว โดยสระดังกล่าว มีลักษณะเสียงที่เกิดจากการเปล่งเสียงพื้นฐานโดยปราศจากการทำให้หักเหของคุณภาพเสียง*

2. เป็นภาษาที่มีเอื้อให้เกิดการเชื่อมโยงกัน (สนธิ) เป็นการผสมกันของพยางค์ 2 พยางค์เข้าด้วยกันเพื่อให้การออกเสียงราบรื่น และเป็นทำนอง

---

* สริตา เป็นการสะกดคำตามแบบบาลี เมื่อเป็นสะกดแบบสันสกฤตจะเป็น สฺวริตา เนื่องจากคำว่า "สร" ในภาษาบาลี ที่ความหมายว่า เสียง นั้นเมื่อสะกดเป็นภาษาสันสกฤต มีรูปแบบการผสมคำเป็น สฺวร (จันจิรา จิตตะวิริยะพงษ์, 2546 : 34)

3. เป็นภาษาที่มีลำนำจังหวะ นี้ลักษณะสำคัญของความเหมาะสมของการเป็นภาษาแห่งการสวด คือ จังหวะ พยางค์ต่าง ๆ สามารถทำให้ยาวหรือสั้นได้ตามความต้องการ เพื่อให้สอดคล้องเหมาะสมกับลำนำจังหวะทางดนตรี

การมีตัวปิดพยางค์ในภาษาบาลี จำนวนมากเป็นเสียงสระและนาสิก ซึ่งจะทำให้มีการขยายให้ยาวขึ้นได้โดยง่ายกว่าพยางค์ที่ปิดด้วยตัวพยัญชนะอย่างเช่นภาษาอังกฤษ (Piyasilo, 1990: 167-168)

2.2.5 ความสัมพันธ์ของการสวดทางพุทธศาสนาต่อคีตศิลป์ประเภทอื่น ๆ

ภาษาได้เป็นระบบสัญลักษณ์ใช้ในการสื่อความหมายของมนุษย์มาแต่ครั้งดึกดำบรรพ์ อาจกล่าวได้ว่านับตั้งแต่มนุษย์อุบัติขึ้น ภาษาพูดย่อมควบคู่กับมนุษย์มานับตั้งแต่กาลนั้น ฉะนั้นการพูดจึงเป็นบาทฐานของภาษาที่มีการพัฒนาระบบสัญลักษณ์มาใช้แทนเสียงพูดซึ่งเป็นนามธรรมนั้นให้เป็นรูปธรรมขึ้นมาในภายหลัง จึงเกิดการบันทึกถ้อยคำ ข้อมูลต่าง ๆ ไว้อย่างมากมาย ฉะนั้นภาษาจึงมีสภาพเป็นทั้งภาษาพูดคือเสียงพูด และภาษาเขียนคือตัวอักษร

ภาษาแต่ละภาษานั้นมีระบบเสียงและระบบสัญลักษณ์เป็นแบบฉบับของตนเอง มีความเป็นเอกลักษณ์ในตนเอง ธรรมชาติทางภาษาไทยนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ เป็นภาษาที่มีหน่วยเสียง คือ ระบบวรรณยุกต์ นั่นเอง ส่งผลให้ภาษาไทยนั้นมีระดับเสียงต่าง ๆ ความแปรผันของระดับเสียงส่งผลต่อความหมายในการพูดสื่อสาร นอกจากระดับเสียงในภาษาภาษาพูดแล้ว ระดับเสียงยังมีผลทั้งในทำนองการพูดและทำนองของเพลง ในทำนองทั้งสองล้วนมีระดับเสียงและลักษณะลำนำ อันเป็นผลการขับเคลื่อนคุณสมบัติทางดนตรี จากคุณสมบัติด้านระดับเสียงของคำ (Miller, 1992: 162) มีการศึกษาหาความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงในทำนองการพูดกับระดับเสียงในทำนองเพลง ที่ปรากฏในกรณีการท่องจำพยัญชนะของเด็ก การอ่านกลอน การร้องเพลงไทยเดิม เพลงกล่อมเด็ก และเพลงยอดนิยม พบว่าการท่องเป็นการออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาพูดมากที่สุด ส่วนการเปล่งเสียงแบบอื่น ๆ เริ่มมีกรอบการออกเสียง คือทำนอง จึงทำให้การออกเสียงแตกต่างออกไปจากการพูด แต่ยังคงรักษาลักษณะการสร้างคำที่มีลำนำเดียวกับการพูด(List, 1961: 28)

ในแง่ของคุณสมบัติของการสวดทางพระพุทธศาสนาที่มีความสัมพันธ์กับคีตศิลป์ต่าง ๆ ด้วยข้อสันนิษฐานที่ว่า การสวดทางพระพุทธศาสนานั้นปรากฏลักษณะและรูปแบบมากมายในปัจจุบัน ด้วยลักษณะเฉพาะที่มีความเรียบง่าย เมื่อเปรียบเทียบกับดนตรีขับร้องอื่น ๆ จึงอาจถือเป็นลำนำที่เกิดขึ้นในสมัยโบราณ ตามที่ อุดม อรุณรัตน์ (2526: 1) ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีในสมัย

ดึกดำบรรพ์นั้น คงจะเป็นทำนองเพลงสั้น ๆ ระดับเสียงเสียงสูง-ต่ำ ต่างกันน้อยมากฟังดูคล้ายกับว่าเพลงโบราณดั้งเดิมนั้นมีระดับเสียงคล้าย ๆ กันตลอด ด้วยการใช้เสียงของมนุษย์ที่เรียกว่า "สงฺคีต" ก็คือ "เพลงขับ" (Sangita = a chant, chorus Song in chorus of harmony) นั่นเอง เช่นสวดธรรม-วัตร ซึ่งดำเนินไปอย่างแช่มช้าสง่างาม ยังความสงบและความเยือกเย็นแห่งจิตให้บังเกิดขึ้นแก่ผู้ฟัง ทำนองสวดหรือเพลงขับนี้มีมาแล้วตั้งแต่สมัยโบราณ ด้วยปัจจัยทางด้านกลุ่มเสียงและลำนำอันเกิดจากการสวดพระพุทธมนต์ทางพระพุทธศาสนา เป็นบันไดเสียงโบราณ เป็นกำเนิดของบันไดเสียงที่เป็นที่รู้จักกันในปัจจุบัน(เล่มเดียวกัน, 2526: 20)

อย่างไรก็ตามพบว่ามีการใช้บันไดเสียงอย่างไม่ตายตัวสำหรับการสวดทางพุทธศาสนาของไทย ดูเหมือนว่าจะยึดจังหวะลำนำทางบทประพันธ์ร้อยกรองนำไปใช้เป็นส่วนลำนำ(Rhythm) (Swangviboonpong, D. 2000: 6)

ในกระบวนของคีตศิลป์ ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ (เล่มเดียวกัน, 2000:6) กล่าวถึงลักษณะคีตศิลป์ต่าง ๆ ของไทยไว้ คือ "… มีคำที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องอยู่ 4 ชนิด คือ ขับ(Reciting) พากย์ (Narrating) สวด (Chanting) และร้อง(Singing) ซึ่งแต่ละคำมีความหมายและหน้าที่ต่างกัน ส่วนในมุมมองของลักษณะคีตศิลป์ที่สัมพันธ์กับภาษานั้น สมปอง พรมเปี่ยม (2536: 21-22) ได้ใช้คำว่า "คีตวรรณกรรม" ในความหมายว่า "คีตวรรณกรรม" เป็นคำสมาสระหว่าง คีตะและวรรณกรรม คีตะ หมายถึง เพลงขับ การร้อง ซึ่งหมายรวมถึง ท่วงทำนองจากการเปล่งเสียงในลักษณะอื่นอีก เช่น การอ่านคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองเป็นทำนองที่เรียกว่า "ทำนองเสนาะ" การเห่เรือ การแหล่ เป็นต้น วรรณกรรม หมายถึง งานหนังสือ ซึ่งอาจแบ่งได้เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะและวรรณกรรมลายลักษณ์ วรรณกรรมที่ได้รับยกย่องให้เป็นวรรณคดีและวรรณกรรมร่วมสมัย เป็นต้น และได้รวบรวมประเภทคีตศิลป์ต่าง ๆ ที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับวรรณกรรมนั้นมีทั้งหมด 8 ประเภท ได้แก่ การอ่าน การขับ การร้อง การเห่ การสวด การเทศน์ การแหล่ การพากย์ ในที่นี้รวมคีตวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาไว้ ได้แก่ การสวด การเทศน์ การแหล่ ฉะนั้นต่อจากนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอประเด็น 2 ประเด็นคือ คีตทางพระพุทธศาสนาที่ใช้ควบคู่กับวรรณกรรม คือ การอ่าน ขับ เป็นต้น และคีตทางพระพุทธศาสนาที่ใช้การท่องจำเป็นหลัก ได้แก่การสวด การเทศน์ เป็นต้น

2.2.5.1 คีตวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา

หากพิจารณาถึงคีตวรรณกรรมต่าง ๆ ในคำว่าว่า "อ่าน" "ขับ" และ"ลำ" ที่ปรากฏในพิธีทางพระพุทธศาสนา พบว่าแต่ละคำมีรายละเอียดและลักษณะเฉพาะแตกต่างกัน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

"การอ่าน" ถือเป็นการนำภาษาที่ได้ทำการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรมาถ่ายทอดด้วยเสียงอย่างตรงไปตรงมาตามอักขระ มูลเหตุที่ทำให้การอ่านนั้นกลายเป็นคีตศิลป์อย่างหนึ่งนั้น สนอง คลังพระศรี (2-8 มกราคม 2543: 68) ได้วินิจฉัยไว้ ดังความว่า "จากการนิยมนำเอาหนังสือที่บันทึกหรือแปลไว้มาอ่านหรือขับสู่กันฟัง เพราะมักพบคำว่า "อ่าน" และ "ขับลำ" ในวรรณกรรมโบราณ เช่น "ฟังพากย์ข้อเคยฮู้อ่านเจียง" (ท้าวฮุ่งหรือเจือง) "เสพรำ (ลำ) คำขับ" (พงศาวดารล้านช้าง) "ขับเพลงลำพร้อมปี่" (ลำพระเวส) "ขับลำลายฟ้าหาโคง" (คัทธนกุมมาน) จากข้อวินิจฉัยแสดงให้เห็นได้ว่าคำว่า "อ่าน" มีลักษณะเดียวกับการ "ขับ" กล่าวคือพัฒนาการของการอ่านให้มีลักษณะทางคีตศิลป์นั้นมีที่มาจากการอ่านให้ผู้อื่นฟังนั่นเอง

ในการอ่านให้ผู้อื่นฟังนั้นมีลักษณะที่แตกต่างจากการอ่านโดยปกติทั่วไปอย่างไรนั้น สมปอง พรมเปี่ยม (2536: 22) ได้กล่าวไว้ว่า การอ่านที่เป็นคีตกรรมนั้น หมายถึง การอ่านที่มีจังหวะและท่วงทำนอง อันเป็นแบบแผนที่มีมาตรฐานเฉพาะตัว เช่น การอ่านประกาศราชโองการ การอ่านตำนานถวายราชสดุดี การอ่านโองการแช่งน้ำของพราหมณ์ การอ่านทำนองเสนาะ เป็นต้น

นอกจากนี้การอ่านหนังสือเป็นทำนองต่าง ๆ นั้น มีความเกี่ยวข้องกับการสวดทางพระพุทธศาสนาอันได้แก่ประเด็นต่อไปนี้

ก. อ่านหรือเทศน์มหาชาติทำนองต่าง ๆ ของพระภิกษุ

ข. อ่านหรือสวดเรื่อง เวสสันดรชาดกในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามในตอนต้นพรรษา 3 วัน กลางพรรษา 3 วัน และออกพรรษา 3 วัน เรียกว่า มหาชาติคำหลวง

ค. อ่านหนังสือเรื่องต่าง ๆ เป็นทำนองกาพย์ยานี กาพย์ฉบังและกาพย์สุรางคนางค์ ตามศาลารายรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เรียกว่า สวดโอ้เอ้วิหารราย ปีละครั้งเหมือนมหาชาติคำหลวง (สุกัญญา สุจฉายา, 2543: 109-110)



รูปภาพที่ 2.1 แสดงสำรับนักสวดจากกรมการศาสนาขณะสวดมหาชาติคำหลวง
ณ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม.
ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง, 9 ตุลาคม 2546.

คำว่า "ขับ" เป็นการท่องเป็นทำนอง เช่นการขับเสภา โดยไม่เน้นทำนองแต่เน้นที่การเปล่งเสียงของคำ ทำนองที่เกิดขึ้นมีลักษณะที่เป็นคุณสมบัติทางเสียงของคำ (Word Tone) และมุ่งเน้นในการถ่ายทอดเรื่องราวให้กับผู้ฟังที่มีลักษณะใกล้เคียงกับอ่าน นอกจากนี้ สนอง คลังพระศรี (2-8 มกราคม 2543: 68) ได้วินิจฉัยการที่มาของการ "ขับ" ว่ามีที่มาจาการท่องจำเรื่องราวที่มีความยาวโดยการผูกเป็นเรื่อง หรือเป็นบทกลอน สำหรับให้ท่องได้อย่างติดปาก ลักษณะการด้นหรือการท่องคำกลอนในลักษณะนี้ เรียกว่า "ขับ"

ทั้งอ่านและขับ นี้ได้ใช้ถ่ายทอดเนื้อหาจากบทวรรณกรรม มุ่งให้ผู้อื่นได้รับรู้เนื้อหา ในการอ่านและขับทางพระพุทธศาสนานั้น สันนิษฐานว่าเป็นต้นเค้าของการสวด เทศน์ ในเวลาต่อ ๆ มา เห็นได้จากการมีตู้พระคัมภีร์ หีบหนังสือธรรม หรือคัมภีร์ใบลาน ตั้งเป็นธรรมเนียมเสมอเมื่อมีการสวด เทศน์ (เล่มเดียวกัน, 2-8 มกราคม 2543: 68) ถึงแม้ว่าปัจจุบันจะไม่ได้ใช้ดูจริงขณะสวดหรือ เทศน์ก็ตาม ดังตัวอย่างของการสวดเทศน์พระมหาชาติคำหลวง ถือว่าเป็นแบบแผนแรกเริ่มของการประดิษฐ์ท่วงทีลำนำเสียงของอักขระโดยใช้แนวคิดทางคีตศิลป์นำเสนอให้ผู้อื่นฟัง อีกทั้งได้กลายเป็นแบบแผนของการสวดอ่าน เทศน์อ่านในสมัยต่อ ๆ มา

2.2.5.2 คีตศิลป์ทางพระพุทธศาสนา

ลักษณะคีตะในกลุ่มที่ผู้วิจัยได้จัดในกลุ่มที่สองนี้ เป็นลักษณะการสาธยายที่ใช้วิธีการท่องจำเป็นหลัก คือ การสวด การเทศน์ และการแหล่ แต่ละชนิดมีลักษณะเฉพาะอย่างไร แสดงดังรายละเอียดต่อไปนี้

1) การสวด แต่เดิมการสวดนั้น มีต้นกำเนิดมาจากการเจริญพระพุทธมนต์เป็นภาษาบาลีของพระภิกษุ เมื่อพิจารณาถึงลำนำจากการสวด ซึ่งมีลำนำอันเกิดจากพื้นฐานทางภาษาบาลีใช้สำหรับสวดประกอบศาสนพิธีโดยเฉพาะ ต่อมาผู้ที่เคยบวชเรียนได้ผ่านกระบวนการฝึกฝนอักขระวิธี อีกทั้งทำนองต่าง ๆเมื่อลาสิขาเป็นฆราวาสแล้ว จึงนำองค์ความรู้ดังกล่าวมาประยุกต์ในลักษณะต่าง ๆ จึงเกิดทำนองต่าง ๆ มากมายทั้งยังเป็นความนิยมของปราชญ์ในพระบรมมหาราชวังในการสร้างท่วงทำนองที่เรียกว่า ทำนองหลวง ขึ้นได้แก่ การสวดโอ้เอ้วิหารราย การสวดมหาชาติคำหลวง ส่วนทำนองราษฎร์ได้แก่ การสวดคฤหัสถ์ การสวดออกทำนองออกสิบสองภาษาเป็นต้น ท่านผู้รู้กล่าวว่าการสวดนี้น่าจะเป็นพื้นฐานสำคัญส่วนหนึ่งของทำนองเสนาะ เพราะแบบแผนร้อยกรองของไทยส่วนหนึ่งรับอิทธิ พลมาจากวรรณกรรมอินเดีย ซึ่งมีภาษาบาลีสันสกฤตเป็นพื้นวรรณกรรมอินเดียนี้นิยมถ่ายทอดหรือใช้ในพิธีการสวดบริกรรมซึ่งน่าจะมีอิทธิพลต่อการอ่านทำนองเสนาะของไทยบ้างไม่มากก็น้อย (สมปอง พรมเปี่ยม, 2536: 23)

2) การเทศน์ คือการแสดงธรรมของพระภิกษุ ในที่นี้มุ่งถึงการเทศน์ที่มีทำนอง เช่น เทศน์มหาชาติ ซึ่งมีท่วงทำนองแต่ละกัณฑ์แตกต่างกันไป



รูปภาพที่ 2.2 แสดงคัมภีร์มหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน.
ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง, 4 กรกฎาคม พ.ศ. 2545.

- การแหล่ คือ การว่าบทไปตามท่วงทำนอง ส่วนใหญ่จะเป็นรูปแบบมุขปาฐะ พระภิกษุมักจะว่าประกอบการเทศน์เรียกว่าแหล่เครื่องเล่นมหาชาติและในพิธีกรรมการทำขวัญนาคโกนจุกหมอขวัญก็จะแหล่เรียกว่า แหล่สู่ขวัญ (เล่มเดียวกัน , 2536: 23-24)

สิ่งที่ปรากฏให้เห็นเมื่อมีการ การสวด การเทศน์ และการแหล่ อย่างหนึ่งนั้น คือพระคัมภีร์ ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์อันหนึ่งที่แสดงถึงต้นเค้าการอ่านหนังสือ (สนอง คลังพระศรี, 23-29 มกราคม 2543:68) ซึ่งปัจจุบันการสวดไม่ว่าลักษณะใดก็ตามล้วนเป็นการท่องจำพระคัมภีร์แทบทั้งสิ้น แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการนำเสนอที่อิสระจากตัวอักษรมากขึ้น หรือหากมีคัมภีร์ก็ใช้เป็นเพียงที่หมาย เตือนความทรงจำ หาได้บันทึกรายละเอียดครบถ้วนทุกกระบวนทำนองไม่ ลักษณะตัวอย่างคัมภีร์สำหรับสวดพระอภิธรรมในงานศพแสดงด้วยภาพด้านล่างนี้



รูปภาพที่ 2.3 แสดงคัมภีร์สวดพระอภิธรรมบันทึกด้วยอักษรขอม ภาษาบาลี
ที่มา: (บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ, 2542: 123)

ลักษณะการใช้ดนตรีของถ้อยคำ หรือ “คีตวรรณกรรม” ดังที่กล่าวมาแล้วนั้นมีรูปแบบและลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน ลักษณะที่เรียบง่ายมากที่สุดคือการอ่าน ถือเป็นท่วงทำนองหรือลำนำแห่งถ้อยคำ ได้รับส่งเสริมลำนำไพเราะจากบทร้อยกรองชนิดต่าง ๆ ในการสวด เทศน์และแหล่นั้นนับว่ามีคุณสมบัติของสำเนียงไพเราะที่มีพัฒนาการมาจากการอ่านให้ผู้อื่นฟัง ฉะนี้จึงเป็นมูลเหตุของการสร้างความน่าสนใจด้วยลีลาลำนำของภาษาให้มากยิ่งขึ้น จนทำให้การนำเสนอเนื้อหาจากบทประพันธ์ทางพระพุทธศาสนา สามารถดึงดูดผู้ฟังให้มาสนใจอรรถรสของวรรณกรรม และมีความซาบซึ้งในสำเนียงไพเราะของคีตศิลป์ของถ้อยคำที่ถ่ายทอดออกมาด้วย

2.2.6 การสืบทอด และการบันทึก

แม้ว่าแวดวงการศาสนาจะมีการเรียนการสอนภาษาบาลีอย่างเป็นระบบแบบแผน กรณีโรงเรียนปริยัติธรรม วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ นั้นนับว่าเป็นสถาบันที่ผลิตพระสงฆ์ผู้มีความเข้าใจบาลีในพระอรรถกถาต่าง ๆ ในพระไตรปิฎก และสามารถแต่งบาลีเป็นฉันทลักษณ์ต่าง ๆ ได้

อย่างถูกต้อง เป็นการสืบต่ออายุพระศาสนาไว้วิธีหนึ่ง แต่อย่างไรก็ตามพระสงฆ์ทั่วประเทศส่วนใหญ่ยังคงไม่มีความรู้ภาษาบาลี การสวดทางพระพุทธศาสนานั้นเป็นการใช้วิธีจำเป็นหลัก และอาศัยความคุ้นเคยกับทำนองสวดจากพระสงฆ์ผู้บวชมาก่อน

การใช้ภาษาบาลีในการบันทึกคำสวดทางพระพุทธศาสนานั้น ก่อนที่จะบันทึกด้วยตัวอักษรไทย เป็นการบันทึกด้วยตัวอักษรขอม ซึ่งยังปรากฏอยู่ถึงปัจจุบันตามคัมภีร์โบราณต่าง ๆ บางคัมภีร์มีการตั้งต้น คาถา ด้วยอักษรขอม ปัจจุบันมีผู้อ่านอักษรขอมได้น้อยมาก ต่อมามีการใช้ตัวอักษรไทยในการบันทึกภาษาบาลีขึ้น ตลอดจนพัฒนารูปแบบให้อ่านได้ง่าย โดยให้การผสมคำตามแบบไวยากรณ์ของภาษาไทยขึ้น

กระบวนการถ่ายทอดทำนองสวดนั้น เนื่องจากทำนองการสวดนั้นเป็นไปเพื่อการท่องจำอักขระ การสวดลักษณะสังโยค และมคธ จึงเป็นทำนองที่ใช้อย่างกว้างขวางในพิธีกรรมทางศาสนาพุทธ แต่อย่างไรก็ตามตั้งแต่อดีตดังที่ได้กล่าวมาแล้ว นอกจากการสวดด้วยวัตถุประสงค์ดังกล่าวแล้วยังปรากฏ การสวดทางพระพุทธศาสนาในโอกาสต่าง ๆ เช่น การเทศน์ การสวดพระอภิธรรม โดยเฉพาะการสวดอ่านพระมหาชาติคำหลวง เหล่านี้ล้วนเป็นการสวดเพื่อสร้างความพิเศษแก่การสวด โดยการใช้หลักคีตศิลป์เข้ามาเป็นเครื่องมือ ฉะนั้นการสวด ในกรณีนี้จึงมีความจำเป็นด้านตัวผู้สวด ในการที่รักจดจำกระบวนทำนอง อักขระวิธีและมีความสามารถพิเศษด้านทักษะการใช้เสียง จึงต้องมีการถ่ายทอดด้วยความละเอียดลออในการสวด ทั้งต้องใช้ระยะเวลาของการฝึกฝนอย่าจริงจังและยาวนาน

2.2.7 การสวดทางพระพุทธศาสนาในพิธีศพของไทย

สภาพสังคมไทยที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้วิถีการดำเนินชีวิตเปลี่ยนแปลงไปตามปัจจัยเรื่อง ยุคสมัย แม้ว่าสังคมและวิถีชีวิตของคนไทยจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรก็ตาม ประเพณีต่าง ๆ ยังคงเป็นสิ่งที่ต้องปฏิบัติ เช่นเดียวกัน การจัดการศพนั้น เป็นเรื่องที่มีระเบียบวิธีการและขนบประเพณีต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีกรรมอันเป็นหัวใจของพิธีศพนั่นคือ การสวดพระอภิธรรม ของพระสงฆ์นั้นมีที่มาและรายละเอียดต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

2.2.7.1 การสวดพระอภิธรรม

การสวดทางพุทธศาสนาเป็นพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาอันหนึ่งที่ปฏิบัติเมื่อมีการเสียชีวิตของพุทธศาสนิกชนในประเทศไทย นิยมเรียกว่า “สวดพระอภิธรรม” เนื่องจากบทพระธรรมที่สวดนั้นเรียก ว่า “พระธรรมเจ็ดคัมภีร์” เป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบต่อกันมา มูลเหตุที่ใช้บทพระ

อภิธรรมสวดในงานศพนั้น สันนิษฐานเนื่องมาจากคำอธิบายในหนังสือปฐมสมโพธิ ของสมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ตอนเทศนาปริวัติปริเฉทที่ 17 กล่าวไว้ว่า เมื่อพระพุทธองค์เสด็จขึ้นไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ทรงปรารถนาจะพระราชทานพระธรรมเทศนาโปรดพระพุทธมารดา ทรงพิจารณาว่าเห็นว่าพระอภิธรรมปิฎกอย่างเดียวเท่านั้นที่สมควรเทศนาทดแทนพระคุณของมารดาได้ จึงสันนิษฐานว่าการที่เจ้าภาพนิมนต์พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมน่าจะเกิดแต่ความดำริเพื่อจะใช้คุณผู้วายชนม์ ข้อนี้เป็นเหตุให้ประชาชนโดยทั่วไป มักนิยมสร้างหนังสือพระอภิธรรมพร้อมตั้งตู้ใส่ไว้ตามวัดต่าง ๆ ทั้งในกรุงเทพฯและหัวเมืองทั่วไป

การสวดพระอภิธรรมในปัจจุบันกับอดีตนั้นมีความแตกต่างกัน ในอดีตมีวัตถุประสงค์อย่างไรและคลี่คลายไปอย่างไรนั้น เสฐียรโกเศศ กล่าวไว้ว่า " ... เพื่อเป็นเรื่องสอนคนเป็นสำหรับจะได้พิจารณาในมรณานุสสติกัมมัฏฐาน แต่ความประสงค์ที่ดีนี้กลายเป็นพิธีเท่านั้น เพราะการสวดคนส่วนมากไม่เข้าใจคำแปล ลางทีอาจจะเข้าใจผิดไปว่าสวดให้แก่คนตายก็มี ที่จริงก็ไม่ผิดเพราะเมื่อไม่มีใครตายก็ไม่มีสวดกัน ลางท่านเห็นว่าทีมีพระสวดต้องการไม่ให้เงียบเหงาเป็นการเฝ้าศพนั่นเอง" (เสฐียรโกเศศ, 2500: 483-484)

พิธีสวดพระอภิธรรมมีการสวดอยู่ 2 ลักษณะคือ สวดพระอภิธรรมประจำยามหน้าศพและสวดพระอภิธรรมหน้าไฟขณะฌาปนกิจศพ

การสวดพระอภิธรรมประจำยามหน้าศพ นิยมจัดให้มีขึ้นในสถานที่ตั้งศพ ตั้งแต่วันถึงมรณกรรมของศพนั้น เป็นพิธีในตอนกลางคืนวันที่ศพถึงมรณกรรมเจ้าภาพอาจยังเตรียมการทำบุญอื่นใดไม่ทัน ในตอนค่ำวันนั้นก็วุ่นวายด้วยการตระเตรียมต่าง ๆ ศพอาจถูกทอดทิ้งไว้ต่างหากเป็นที่น่าว้าเหว่จึงนิยมจัดให้มีพิธีสวดพระอภิธรรมหน้าศพขึ้นเพื่อให้มีพระสงฆ์มาประจำอยู่หน้าศพ แม้ในระหว่างการทำบุญหน้าศพตามวาระต่าง ๆ เช่น 7 วัน 50 วันเป็นต้น ถ้าจัดเป็นงาน 2 วัน หลังจากพระสงฆ์สวดพระพุทธมนต์เย็นกลับไปแล้ว ตอนค่ำมักว้าเหว่ เพราะงานศพไม่เหมือนงานมงคลอื่น ๆ ซึ่งมีการครึกครื้นอยู่ในตัว จึงนิยมมีพิธีสวดพระอภิธรรมในตอนค่ำคืนดังกล่าวนั่นเอง หากเป็นพระศพของเจ้านาย ใช้เวลาสวดทั้งกลางวันและกลางคืนควบกันไป พระที่นิมนต์สวดนั้นหากเป็นศพสามัญชน ก็นิมนต์พระสงฆ์ทั่ว ๆ ไปเป็นพื้น แต่ถ้าเป็นศพของผู้มีเกียรติยศฐานะ หรือศพข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ ตลอดจนพระศพเจ้านาย เจ้าภาพจะวางฎีกานิมนต์ "พระพิธีธรรม" (เริงอรรถวิบูลย์, 2512: 32-33) การสวดพระอภิธรรมหน้าศพนี้บางแห่งนิยมจัดนิมนต์พระมาสวดเป็นสำรับ ๆ ละยาม สวดตลอดรุ่ง 4 ยาม ก็นิมนต์พระ 4 สำรับสวดต่อกัน ดังนี้ก็มี บางแห่งสวดในยามต้น คือ เพียง 4 ทุ่ม หรือ 22 นาฬิกาอย่างมากไม่เกิน 2 ยาม คือเที่ยงคืนดังนี้ก็มี ฉะนั้นการสวดพระอภิธรรมหน้าศพในกรณีดังกล่าว จึงเรียกกันว่า "สวดอภิธรรมประจำยาม"

การสวดพระอภิธรรมหน้าไฟ นิยมสวดในขณะทำฌาปนกิจ การจัดสถานที่อย่างเดียวกับการจัดสวดหน้าศพ ต่างแต่ไปจัดในบริเวณฌาปนสถานส่วนใดส่วนหนึ่งเท่านั้น พิธีสวดของสงฆ์ใช้สวดแบบที่ 1 คือ สวดบทสัตตัปปกรณาภิธรรมอย่างเดียว การสวดไม่มีพิธีฝ่ายเจ้าภาพอย่างสวดหน้าศพที่กล่าวแล้ว ถือพิธีเริ่มจุดศพเป็นสำคัญ พระสงฆ์ผู้ได้รับนิมนต์พึงเข้านั่งประจำที่ให้พร้อมพอเริ่มจะจุดศพ ก็ตั้งพัดพร้อมกัน พิธีจุดศพในวาระแรกก็ตั้ง “นโม...” แล้วสวดบทธรรม “สังคณี” เป็นลำดับไปจนจบ “มหาปัฏฐาน” เมื่อเจ้าภาพถวายไทยธรรมแล้ว อนุโมทนาอย่างเดียวกับที่กล่าวแล้ว ก็เป็นอันเสร็จพิธี (กรมการศาสนา, 2541: 76-78)

2.2.7.2 จุดมุ่งหมายของพิธีสวดพระอภิธรรม

พิธีการสวดพระอภิธรรมในงานศพมีวัตถุประสงค์หลายประการ ประมวลได้ดังนี้

1) เพื่อความอุ่นใจของเจ้าภาพ เพราะพระสงฆ์อยู่ในที่พึ่งทางใจสุดท้าย เมื่อชาวบ้านเกิดความทุกข์ เป็นการสร้างขวัญกำลังใจกรณีการสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รัก หรือสมาชิกของครอบครัวเพื่อเป็นการบรรเทาความเสียใจ ไม่ให้รุนแรงมากเกินไป จนอาจทำให้เจ็บป่วยได้ พระจึ่งเป็นผู้ช่วยให้เจ้าภาพคลายความทุกข์ โดยการนำธรรมเข้ามาเตือนสติ ดังนี้การนำพระธรรมมาสวดให้คนฟังจึงเป็นการสั่งสอนคนเป็นทางหนึ่ง

2) เพื่อเป็นเพื่อนศพและเป็นเพื่อนเจ้าภาพ เป็นธรรมเนียมของชาวพุทธ เมื่อคนในหมู่บ้านเสียชีวิตลง เพื่อนบ้านใกล้เคียงเมื่อทราบข่าวแล้วต้องไปช่วยงานกัน อย่างเช่นงานมงคลทั่วไป ส่วนงานศพนอกจากจะช่วยด้านแรงงานกันแล้ว ยังเป็นการแสดงความรักความอาลัยต่อผู้ตาย และเป็นการแสดงความเห็นใจแก่เจ้าภาพ ญาติผู้ตาย ทั้งนี้อาจเป็นการรอญาติของผู้ตายที่ยังเดินทางมาไม่ถึง จึงต้องจัดงานรอจนญาติพร้อมกัน จึงดำเนินพิธีการฌาปนกิจต่อไป ดังนี้จึงเกิดธรรมเนียมการเฝ้าศพขึ้น เหตุเกิดจากการพยายามหากิจกรรมทำเพื่อไม่ให้เกิดการง่วงนอน เบื่อหน่าย จึงมีการละเล่นขึ้น เช่น การเล่นไพ่ การแกล้งหยอกล้อเล่นกัน รวมทั้งการสวดคฤหัตถ์ เป็นต้น ล้วนเป็นกิจกรรมระหว่างการเฝ้าศพทั้งสิ้น

3) เป็นการสร้างกุศลอุทิศให้แก่ผู้ตายเป็นครั้งสุดท้าย โดยผู้เข้าร่วมพิธีสวดพระอภิธรรมมีจุดประสงค์เพื่อสร้างบุญกุศลจากการฟังพระธรรม(ธัมมัสวนามัย) แล้วอุทิศบุญกุศลที่ได้นั้นให้แก่ผู้ตายในตอนท้ายพิธีกรรม เชื่อว่าเพื่อการทำให้ผู้ตายได้ไปเกิดในที่ที่ดี

4) เป็นการเจริญรอยตามพระศาสดา ครั้งที่เสด็จขึ้นไปถวายพระธรรมเทศนาโปรดพระพุทธมารดา ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เพื่อเป็นการทดแทนพระคุณ จึงเกิดธรรมเนียมการแสดงพระธรรมเทศนา เพื่อเป็นการทดแทนพระคุณผู้วายชนม์ทางหนึ่ง โดยเฉพาะผู้ตายเป็นพ่อแม่ หรือญาติผู้ใหญ่

5) เป็นการช่วยสืบต่อพระศาสนา การท่องจำพระธรรมคำสอนนั้นถือเป็นการสืบต่อพระศาสนาทางหนึ่ง เมื่อมีการจัดให้มีการสวด ซึ่งเป็นการทบทวนความจำเนื้อหาพระธรรมจึงถือเป็นการสร้างบุญกุศล

6) เป็นการอุปถัมภ์บำรุงพระสงฆ์ให้ทำหน้าที่ผู้ที่ดำรงศาสนาสืบต่อไป ดังที่พระพุทธองค์ตรัสไว้ใน ติโรกุฑฑสูตร ว่า "พลัญจ ภิกขุนมนุปปทินนัง" เป็นการให้กำลังแด่พระสงฆ์

(ทองพูล บุญยมลิก, 2542: 27)

2.2.7.3 บทสวดพระอภิธรรม

การสวดพระพุทธมนต์ในงานศพนั้น โดยทั่วไปขึ้นกับพระสงฆ์ว่าจะใช้บทสวดบทไหน บทสวดสำหรับงานศพที่ใช้ในปัจจุบันมีหลายบท ดังนี้ บทพระธรรม 7 คัมภีร์ บทพระอภิธรรมมัตถสังคหะ บทสหัสสนัย บทพระมาลัย บทคาถาธรรมบรรยายแปล และบทพระธรรมใหม่(ของพระพิธีธรรม) ส่วนมากนิยมใช้บทพระธรรม 7 คัมภีร์ ปัจจุบันการสวดโดยทั่วไปสามารถตัดตอนได้จะเอากี่บาทกี่บท การสวดสมัยก่อน เล่าว่าในงานศพ สวดได้ทั้ง สังคหะ สหัสสนัย แต่มีเกณฑ์อยู่ว่าสวดขึ้นต้นด้วยอะไรแล้ว ตอนกลางอาจจะคงสวดบทนั้นไปเรื่อย ๆ หรือจะแทรกด้วยบทอื่นก็สามารถทำได้ แต่ในตอนสุดท้ายจะต้องลงท้ายด้วยการสวดเดียวกันกับสิ่งที่สวดในตอนต้น เช่น ขึ้นสังคหะ ต้องลง ด้วยสังคหะ เป็นต้นมิฉะนั้นจะไม่เหมาะสมเรียกว่า "หัวมังกุท้ายมังกร" ตามที่พระสรภาณกิจโกศลได้เคยกล่าวไว้ บทพระธรรมแต่ละบทมีการใช้ภาษาเหมือนและแตกต่างกันดังนี้

ตารางที่ 2.1 แสดงการเปรียบเทียบภาษาที่ใช้ในการสวดในงานศพ

บทสวดพระธรรมเจ็ดคัมภีร์	บทสวดสังคหะ	บทสวดสหัสสนัย	บทสวดพระมาลัย	บทสวดคาถาธรรมบรรยายแปล	บทสวดของพระพิธีธรรม
ภาษาบาลี	ภาษาบาลี	ภาษาบาลี	ภาษาไทย	ภาษาบาลีพร้อมคำแปลเป็นไทย	ภาษาบาลี

ที่มา: (ทองพูล บุญยมาลิก, 2542: 249)

ธรรมเนียมการสวดพระอภิธรรมในอดีตพบว่าใช้สวดด้วยบทสังคหะจะในพิธีศพของสามัญชนโดยทั่วไป ส่วนในพิธีศพที่จัดโดยราชสำนักจะไม่ปรากฏการใช้บทสวดสังคหะ นอกจากบทสวดสังคหะแล้ว สามารถสวดได้ทั้ง สังคหะ สหัสสนัย โดยการสวดสามารถตัดตอนได้จะเอา

กี่บาทกี่บทก็ได้ แต่มีเกณฑ์อยู่ว่าสวดขึ้นต้นด้วยอะไรแล้ว ตอนกลางอาจจะคงสวดบทนั้นไปเรื่อย ๆ หรือจะแทรกด้วยบทอื่นก็สามารถทำได้ แต่ในตอนสุดท้ายจะต้องลงท้ายด้วยการสวดเดียวกันกับสิ่งที่สวดในตอนต้น เช่น ขึ้นสังคหะ ต้องลง ด้วยสังคหะ เป็นต้นมิฉะนั้นจะไม่เหมาะสมเรียกว่า "หัวมังกุท้ายมังกร" ตามที่พระสรภาณกิจโกศลได้เคยกล่าวไว้ (พระสมุห์สุนทร กิขวีโร, สัมภาษณ์)

บทสวดที่พระพิธีธรรมใช้สวดในพิธีศพหลวงนั้น บางครั้งใช้บทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ บางครั้งใช้บทพระธรรมใหม่ คำว่า "พระธรรมใหม่" หมายถึงหมวดธรรมหมวดหนึ่งซึ่งนำมาจากคัมภีร์ธัมมสังคณีสำหรับสวดในงานศพ เป็นการเพิ่มเติมจากพระธรรมเจ็ดคัมภีร์เดิม พระธรรมใหม่ประกอบด้วยบทสวดซึ่งเป็นหมวดธรรม 8 บท เหตุโคจฉกะ จูฬันตรทุกะ อาสวโคจฉกะ สัญโญชนโคจฉกะ คันถโคจฉกะ โอฆโคจฉกะ โยคโคจฉกะ และนีวรณโคจฉกะ ซึ่งพระพิธีธรรมโดยทั่วไปเรียกสั้น ๆ ว่า "สวดสัญญา โอฆา"

2.2.7.4 ทำนองการสวดพระอภิธรรม

โดยทั่วไปแล้วการสวดทางพระพุทธศาสนาเป็นการสวดเพื่อวัตถุประสงค์ในการทรงจำหลักธรรมคำสอนของพระศาสดา อย่างไรก็ตามการใช้การสวดในหน้าที่ที่แตกต่างกันย่อมทำให้ลักษณะทำนองและลำนำมีความแตกต่างกันไปด้วย ด้วยผลสะท้อนทางบรรยากาศของงาน ส่งผลทำให้การสวดมีลักษณะสำเนียงที่แตกต่างกันไป เช่น การสวดในงานศพ จะมีทำนองเชื่องช้าและซึมเศร้า และใช้ระดับเสียงต่ำ (Swangviboonpong, D. 2000: 6)

ทำนองการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพโดยทั่วไปใช้ 2 ทำนอง คือ ทำนองสังโยค และทำนองสรภัญญะ โดย "สังโยค" เป็นการสวดโดยทั่วไป พบส่วนมากเป็นพระในวัดมหานิกาย สรภัญญะ เป็นการสวดทำนองเอื้อนเสียงตามทำนองสรภัญญะ โดยมีลักษณะทำนองการใช้ระดับเสียงที่แน่นนอน มีลักษณะเช่นเดียวกับทำนองในการ "อ่านทำนองเสนาะ" (ประมวล โอชกะ, สัมภาษณ์) ทำนองสรภัญญะนี้จะเป็นทำนองสวดของพระอภิธรรมมัตถสังคหะ ที่ใช้สวดในพิธีบำเพ็ญกุศลศพของคนทั่วไป ปัจจุบันตามต่างจังหวัดมักมีการสวดทำนองพระอภิธรรมมัตถสังคหะอย่างหลากหลาย จึงเกิดทำนองเฉพาะของแต่ละท้องที่ มีบางปริจเฉทเท่านั้นที่คงทำนองสรภัญญะอยู่อย่างชัดเจน (พระราชพัชราภรณ์ (สุรินทร์ ชุตินฺธโร), สัมภาษณ์) กรณีดังกล่าวนี้เกิดขึ้นในวัดมหานิกายเสียส่วนใหญ่ ส่วนวัดธรรมยุติยังคงสวดโดยใช้ทำนองสรภัญญะอย่างสมบูรณ์ทุกปริจเฉท จะเห็นได้ว่าบทพระอภิธรรมมัตถสังคหะนี้ไม่ปรากฏการสวดด้วยทำนองสังโยคเลย มีเพียงแต่บทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ในพิธีศพชาวบ้านทั่วไปเท่านั้นที่ใช้ทำนองสวดแบบสังโยค ในทางกลับกันการสวดพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ในพิธีศพชาวบ้านทั่วไปไม่ปรากฏการสวดด้วยทำนองอื่นเลย นอกจากสวดด้วยทำนองสังโยคเท่านั้น

บทสวดต่าง ๆ ในพิธีศพนั้น มีการสวดด้วยทำนองที่แตกต่างกัน รวบรวมและเปรียบทำนองสวดที่ใช้ในการสวดในงานศพไว้ในตารางด้านล่างนี้

ตารางที่ 2.2 แสดงการเปรียบเทียบทำนองสวดของบทสวดบทต่าง ๆ ที่ใช้ในการสวดในงานศพ

ชนิดบทสวด	ทำนองการสวด
1.บทสวดพระธรรม 7 คัมภีร์	สวดทำนองสังโยค
2.บทสวดสังคหะ	สวดทำนองสรภัญญะ
3.บทสวดสหัสสนัย	สวดทำนองสังโยค
4. บทสวดพระมาลัย	สวดทำนองสังโยค
5.บทสวดคาถาธรรมบรรยายแปล	สวดหลายทำนอง เช่น ทำนองมอญท่าอิฐ พม่าแปลง ทำนองแขก ฯลฯ ส่วนที่เป็นบาลีสวดเป็นทำนองสรภัญญะ ส่วนที่เป็นภาษาไทยสวดทำนองธรรมดามีการเอื้อนเสียงให้เกิดความไพเราะน่าฟัง
6.บทสวดของพระพิธีธรรม(พระธรรมใหม่)	สวดทำนองหลวง คือ ทำนองที่มีลักษณะเด่นอยู่ที่การเอื้อนเสียงยาวติดต่อกันไป มีรายละเอียดปลีกย่อยมากจนทำให้เกิดทำนองย่อยอีกหลายทำนอง

ที่มา: (ทองพูล บุญยมาลิก, 2542: 248)

2.3 งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาการสวดนั้นมีจำนวนมาก แต่มีเพียงส่วนน้อยที่ศึกษาการสวดในฐานะ การสวดเป็นดนตรีชนิดหนึ่ง เนื่องจากมุมมองทางศาสนาส่งผลโดยตรงการทัศนคติของบุคคลทั่วไปรวมทั้งนักวิชาการทางดนตรีก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ฉะนั้นงานวิจัยฉบับนี้ถือได้ว่าเป็นการนำร่องทางความคิด แก่คนในประเทศไทยไม่มากก็น้อย ในการศึกษาเอกสารที่เขียนโดยนักวิชาการไทย ที่มีอยู่อย่างจำกัด และงานเขียนของชาวต่างประเทศ เพื่อมุมมอง และประเด็นการศึกษาที่กว้างขวาง และการศึกษาประเด็นเฉพาะในวิทยานิพนธ์นี้ เพื่อข้อสรุปที่เป็นสิ่งแท้จริง ประเด็นศึกษาทำนอง

สวดทางศาสนาต่าง ๆ ในโลกนั้นเป็นไปอย่างแพร่หลาย เพื่อนำไปสู่ข้อสรุปทางประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรมดนตรีของแต่ละท้องที่ แต่สำหรับเมืองไทยแล้ว แนวคิดดังกล่าวยังไม่ปรากฏการศึกษา

งานเขียนฉบับที่เป็นการไขข้อสงสัยเกี่ยวกับเรื่องการสวดกับการขับร้อง โดยบทความวิชาการของมิลเลอร์ (Miller, 1992: 161-188) "A Melody Not Sung: The Performance of Lao Buddhist Texts in Northeast Thailand" ทำการศึกษาเพลงร้องของชาวลาว (กลุ่มคนที่ใช้ภาษาลาวทั้งในภาคอีสานของประเทศไทยและประเทศลาว) ขณะที่เจ้าของวัฒนธรรมเองไม่ถือว่าเพลงร้องดังกล่าวเป็นดนตรีหรือเป็นเพลงแต่อย่างใด ทั้งนี้เพื่อเป็นการค้นหาว่าสิ่งใดที่ทำให้คนลาวจึงคิดเช่นนั้น ผลการศึกษาพบว่าการเปล่งเสียงที่ชาวลาวเรียกว่า สวด เทศน์ เซิ้ง อ่านและเทศน์แหล่ทั้งหมดดังกล่าวนี้ใช้คุณสมบัติทางดนตรีจากน้ำเสียงของคำพูด (Tonal Inflection of Word) ซึ่งประกอบไปด้วยทำนองและลำนำ มีรูปร่างทำนองที่เรียบและตกแต่งเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังพบว่าภาษาบาลีเป็นภาษาที่ไม่ต้องการการเปลี่ยนระดับเสียง ด้วยเหตุนี้จึงส่งผลความแตก ต่างในการท่อง เกิดการคลี่คลายในที่สุด สำหรับคำร้องเขียนตามระบบอักษรทางสัทศาสตร์ (Phonetic) ของไทย หรือ ลาว ซึ่งล้วนเป็นระบบภาษาที่มีระดับเสียงทางภาษา (Tonal Implication) ผลก็คือระดับเสียงทางภาษาของระบบภาษาเขียนของไทยและลาวส่งผลกระทบต่อวิธีการออกเสียงแบบเดิมในการสวดภาษาบาลี การเปล่งเสียงทั้งหมดเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางความเชื่อของคนในกลุ่มวัฒนธรรมลาว เพราะถือว่าเป็นถ้อยคำที่มีความศักดิ์สิทธิ์จึงไม่จัดว่าการเปล่งเสียงในเชิงดนตรี และเนื่องด้วยเหตุผลที่ไม่มุ่งถึงความบันเทิงอีกส่วนหนึ่ง

บุคคลแรกที่ได้กล่าวเกี่ยวกับการสวดของพระสงฆ์ในศาสนาพุทธว่ามีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับการใช้เทคนิคการขับร้องเพลงไทยเดิม คือ มอร์ตัน (Morton, 1976: 3) ในการวิจัยเรื่อง "Traditional Music of Thailand" โดยได้เน้นว่า การศึกษาประเด็นดังกล่าวยังไม่มีการศึกษาที่แสดงผลของข้อสรุปที่ชัดเจนว่า การสวดนั้นมีความเกี่ยวข้องกับดนตรีไทย ดังนั้นข้อค้นพบของการศึกษาวิจัยครั้งนี้ อาจนำไปสู่การอ้างอิงผลตามสมมติฐานของมอร์ตัน

การศึกษาเกี่ยวกับการสวดชิ้นแรกที่จุดประกายความสนใจของผู้วิจัยคือ "พิธีสวดพระอภิธรรม: การศึกษาสังเกต" โดย ทองพูล บุญยมาลิก (2542) ได้ศึกษาพิธีสวดพระอภิธรรมที่ปรากฏใช้ในงานศพในรูปแบบต่าง ๆ พร้อมทั้งให้รายละเอียดด้านประวัติที่มาของการสวด บทสวดและความหมาย รวมทั้งวิเคราะห์ในแง่ของเนื้อหาสาระของบทความ ความสำคัญ คุณค่าทางจริยธรรม สาระสำคัญของแต่ละบทสวดไปจนถึงการนำเสนอผลการสังเกตระเบียบพิธีกรรม การสำรวจจุดประสงค์การฟังสวดพระอภิธรรม ซึ่งถือเป็นการเปิดโลกทัศน์ในการสวดในงานศพแต่ละประเภท เป็นประเด็นที่ควรศึกษาต่อไปในเรื่องการใช้ทำนองสวดของพระสงฆ์ โดยชี้ให้เห็นว่า

ทำนองการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้น มีความพิเศษกว่าบรรดาทำนองสวดอื่น ๆ อันเป็นที่มาของประเด็นการศึกษาในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

การศึกษาการสวดอีกชิ้นหนึ่ง ถือเป็นผลงานที่ตีพิมพ์เป็นภาษาอังกฤษฉบับแรกของนักวิชาการไทย คือ “Buddhist Music of Thailand” ของจรัส พยัคราชศักดิ์และเดชา ใจกลาง ในการประชุมสัมมนาทางมานุษยดนตรีวิทยา กรุงโซล ประเทศเกาหลี ในปี พ.ศ. 2537 ซึ่งเป็นการนำเสนอการสวดทางพระพุทธศาสนาในฐานะดนตรีพิธีกรรมอันหนึ่งของไทย เน้นการนำเสนอการสวดแบบสังโยค

การศึกษาเชิงวิเคราะห์เนื้อหาดนตรี ในทำนองสวดทางพระพุทธศาสนา ฉบับแรก เป็นวิทยานิพนธ์ของ ธิติพล กันตีวงศ์ (2545) “ทำนองเทศน์มหาชาติกัณฑ์มัทที ในพิธีตั้งธัมม์หลวงจังหวัดเชียงใหม่” เป็นการศึกษาทำนองเทศน์มหาชาติกัณฑ์มัทที เฉพาะของจังหวัดเชียงใหม่ ตามแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา โดยเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลทางบริบทและวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเทศน์

บุญตา เขียนทองกุล (2542) “วิเคราะห์งานดุริยางคศิลป์ที่ใช้ประกอบการเทศน์มหาชาติ” เป็นการศึกษาการเทศน์มหาชาติของภาคกลาง โดยแบ่งเป็นส่วนวิเคราะห์การเทศน์ของพระและวิเคราะห์การบรรจุเพลงประกอบการเทศน์ วิเคราะห์การเทศน์พบว่ามีโครงสร้างทำนองแม่บทอยู่ 3 ชนิดคือ จุณณียบท ทำนองเดินและทำนองขึ้น พบว่าคำในภาษาไทย ที่เป็นคำเสียงสระเสียงยาวและเสียงวรรณยุกต์สามัญ จะส่งผลในการออกเสียงของพระ โดยใช้เทคนิคการลากเสียงยาว การเลื่อนไหลเสียงและใช้การเอื้อนน้อย ส่วนศึกษาเพลงที่ประกอบแต่ละกัณฑ์ ทั้ง 13 กัณฑ์พบว่าเป็นการเลือกเพลงที่มีทำนองและชื่อสอดคล้องกับการสำแดงอารมณ์ในเรื่องราว เพื่อเป็นการเพิ่มความสุนทรีย์ในการฟัง

สำหรับทำนองการสวดทางพระพุทธศาสนาที่พิเศษอีกอย่างหนึ่ง คือเป็นการศึกษาของศิริพร ยินดี (2543) การศึกษาเปรียบเทียบพิธีกรรมการสวดภาณยักษ์: ศึกษาเฉพาะกรณีวัดในกรุงเทพมหานคร การศึกษามุ่งค้นคว้าหลักฐานของการสวดที่อยู่ในพระไตรปิฎกและเอกสารอื่น ๆ ความเป็นมาของพิธีกรรมการสวดนี้ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ ทำนองสวดมีลักษณะเฉพาะไม่จัดเป็นทำนองสังโยค มคธหรือสรภัญญะ โดยได้รับอิทธิพลมาจากการสวดทางศาสนาพราหมณ์ของประเทศศรีลังกา ปัจจุบันเป็นการสวดเพื่อการสะเดาะเคราะห์ ต่อชะตา เสริมบารมี พิธีกรรมการสวดภาณยักษ์ในปัจจุบันเป็นพิธีกรรมในการสร้างขวัญกำลังใจในการดำเนินชีวิตของมนุษย์

อรวดี ธนะจันทร์ (2545) “สวดคฤหัสถ์ : กรณีศึกษานักสวดตำบลไผ่จำศีล อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง” ทำการศึกษาใน 2 ประเด็น คือ ประวัติความเป็นมาและการวิเคราะห์ทำนองสวด ผลการวิจัยพบว่าการสวดคฤหัสถ์ของตำบลดังกล่าวมีการสืบทอดมาตั้งแต่

ประมาณรัชกาลที่ 6 โดยได้อิทธิพลจากการสวดคฤหัสถ์ในกรุงเทพมหานคร นักสวดเคยบวชเป็นพระสงฆ์มาก่อน ในงานศพได้รับความนิยมการสวดชนิดนี้มาก สามารถเป็นอาชีพเสริมของนักสวดได้ แต่ปัจจุบันไม่ได้รับความนิยม การสวดคฤหัสถ์ประกอบด้วย นักสวด 4 คนหรือ 1 สำรับ คือ ตัวตุ๊ย คอ 1 คอ 2 และตัวภาษา การสวดใช้อุปกรณ์และสถานที่เช่นเดียวกับพระสงฆ์ที่มาสวดพระอภิธรรมทุกประการ บทสวดสวดคฤหัสถ์ใช้บทแรกในพระธรรม 7 คัมภีร์ โดยเริ่มต้นด้วย "ลำนอก" และการแสดงต่าง ๆ เสริม เช่น แหล่ เทศน์ เพลงพื้นบ้านชนิดต่าง ๆ ทำนองประกอบด้วยกลุ่มเสียง 2 แบบ คือ 5 เสียง และ 6 เสียง เสียงหลักแต่ละบทต่างกัน ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงอยู่ในช่วงไม่เกิน 5 เสียง ทำนองมีการเอื้อน ลูกคอ และการทำเสียงเลียนเสียงเครื่องดนตรี รูปแบบสามารถแบ่งเป็นท่อนสังเกตจากการขึ้นเพลง พบว่ามีรูปแบบทั้งหมดเป็น 2-4 ท่อน นักสวดคอ 1 ซึ่งเป็นผู้เริ่มต้นเพลง จากนั้นสวดที่เหลือสวดพร้อมกันทั้งหมด

ในฐานะที่ประเทศเกาหลี มีศาสนาพุทธเช่นเดียวกับประเทศไทย แต่เป็นลักษณะทางลัทธิ "มหายาน" พบการศึกษาในประเด็นเดียวกับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ คือ ลี (Lee,1974) ได้ทำการศึกษาในหัวข้อ "An Analytical Study of Sacred Buddhist Chant of Korea" เป็นการศึกษาบทสวดทางพระพุทธศาสนานิกายเถรวาทของประเทศเกาหลี มุ่งค้นหาและนำเสนอองค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรีที่ปรากฏอยู่ในบทสวด "ปอมป์แอ" (Pomp'ae) ซึ่งบทสวดดังกล่าวแยกเป็น 2 บทคือ Hossori และ Chissori โดยจะทำการศึกษาบทสวดทั้งสองเปรียบเทียบกัน ผลการวิเคราะห์พบว่าการสวดทั้งสองมีรูปแบบต่างกันอย่างสิ้นเชิงรวมทั้งโครงสร้างภายในและวลีทำนองด้วย โดยที่ Hossori Pomp'ae มีการซ้ำทวนที่เป็นรูปแบบคือ ABAB ซึ่งใช้รูปแบบดังกล่าวในการจัดระบบโครงสร้าง ส่วน Chissori Pomp'ae ใช้การเปลี่ยนทำนองใหม่เรื่อยไป Melodic phrase ของ Hossori จะสั้นกว่า Chissori ใน Hossori จะมีการหยุดหายใจมากกว่าหนึ่งครั้ง และมีลักษณะของการซ้ำ วลีทำนอง และค่อย ๆ ย่อทำนองสั้นลง แต่ Chissori มีลักษณะทั้ง 2 เช่นกันแต่จะซับซ้อนยิ่งกว่า โดยลักษณะดังกล่าวจะเกิดทั้งเซลล์ของทำนองและวลีทำนองด้วย

จากงานศึกษาวิจัยดังกล่าว ได้แสดงให้เห็นประเด็นการศึกษาดนตรีทางพระพุทธศาสนาดังนี้คือ

1) การศึกษาบริบทการสวดนั้นประกอบด้วยบริบททางประวัติศาสตร์ บทบาททางสังคมวัฒนธรรม พิธีกรรม เป็นต้น อันเป็นส่วนที่มีความเกี่ยวเนื่องกับมนุษย์ฐานะผู้ใช้ดนตรี

2) ศึกษาความเป็นดนตรีของทำนองสวด พิจารณาองค์ประกอบทางดนตรีต่าง ๆ โครงสร้างทางดนตรีและลักษณะ เฉพาะ ทางดนตรี ทั้งนี้ประกอบด้วยการพิจารณา 2 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่แรก การวิเคราะห์โดยใช้รูปแบบและทฤษฎีทางดนตรีตะวันตกนำเสนอลักษณะของดนตรีในฐานะ

เครื่องมือสากลในการสื่อสารอย่างกว้างขวางในวงการศึกษาดนตรีของนานาประเทศ เช่น การขนานนามองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น โครงสร้างทำนอง บันไดเสียง ลำนำทำนอง การบรรจุคำลงในทำนอง เป็นต้น ประกอบกับใช้ในแนวคิดทฤษฎีของเจ้าของวัฒนธรรมเอง (Ethnictheory) เป็นการพิจารณาส่วนขั้นตอนที่สองนั้น คือการวิเคราะห์ลักษณะจัดระเบียบขององค์ประกอบต่าง ๆในลักษณะเฉพาะอันเป็นที่มาของแนวคิด วิธีการ รสนิยม ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรี อย่างไรก็ตามการดำเนินการในขั้นที่สองดังกล่าว ยังปรากฏอยู่น้อย จึงทำให้การวิเคราะห์เป็นเพียงการนำเสนอองค์ประกอบทางดนตรีของการสวดเท่านั้น ฉะนั้นการวิเคราะห์ในงานวิจัยฉบับนี้จึงเน้นการวิเคราะห์และพิจารณาปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นตามความเป็นจริงโดยละเอียด



บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องการวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาตามกระบวนการศึกษาทางดนตรีวิทยา (Musicology) และมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ที่มาของข้อมูล ตลอดจนกระบวนการศึกษาข้อมูลต่าง ๆ นั้นมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

3.1 ที่มาของข้อมูล

เพื่อให้การดำเนินงานมีความชัดเจนยิ่งขึ้น จึงเป็นการกำหนดแหล่งข้อมูลโดยแยกตามประเภทของข้อมูล ดังนี้

3.1.1 แหล่งสืบค้นข้อมูลเอกสาร

ศึกษาข้อมูลเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดของสถาบันการศึกษาส่วนราชการและหน่วยงานต่าง ๆ คือ

- หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร
- หอสมุดกลางและห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล
- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- หอสมุดกลางสมุดมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย
- ห้องสมุดสยามสมาคม
- หอสมุดกลางสถาบันราชภัฏสวนดุสิต
- ห้องสมุดสภาวิจัยแห่งชาติ
- ห้องสมุดกรมการศาสนา
- สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร

3.1.2 ข้อมูลสัมภาษณ์บุคคล

ทำการสัมภาษณ์บุคคลผู้เกี่ยวข้องในประเด็นการศึกษาวิจัย ได้แก่บรรดาเป็นนักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ รวมไปถึงบุคลากรในหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น พระอารามหลวง กรมการศาสนา สำนักพระราชวัง เป็นต้น ดังมีรายนามผู้ให้ข้อมูลดังต่อไปนี้

1. ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม ดร. อรุณรัตน์ ผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

2. รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้เชี่ยวชาญ และข้าราชการบำนาญคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ผู้เชี่ยวชาญ และข้าราชการบำนาญมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

5. พระเทพสิทธิมุณี (วิชัย เมตฺติโก) เจ้าอาวาสวัดไผ่ล้อม อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี และเจ้าคณะจังหวัดจันทบุรี

6. พระราชโมลี (พรหมา สปฺปญฺโญ) รองเจ้าคณะภาค 10, ผู้ช่วยเจ้าอาวาสวัดจักรวรรดิราชาวาส

7. พระครูสรวุฒิพิศิษฏ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม) หัวหน้าพระพิธีธรรม วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์

8. พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม) หัวหน้าพระพิธีธรรม วัดราชสิทธาราม

9. พระมหาธนศักดิ์ จินฺตกวี ครูสอนพระปริยัติธรรม พระวินยาธิการ เลขานุการเจ้าคณะตำบลหัวรอ เขต 1 วัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรมหาวิหาร

10. พระมหาขวัญรัก มหาวายาโม เลขานุการเจ้าคณะจังหวัดพิษณุโลก ผู้ช่วยเจ้าอาวาสวัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดพิษณุโลก

11. พระสมุห์สุนทร กิขวีโร พระพิธีธรรม วัดจักรวรรดิราชาวาส

12. พระครูวิบูลย์กิจจาทร (เลื่อน ถาวฺโร) อดีตหัวหน้าพระพิธีธรรม วัดประยุรวงศาวาส

13. พระมหาบรรจง อาภากฺโล หัวหน้าพระพิธีธรรม วัดประยุรวงศาวาส

14. พระครูสิริธรรมวิภูษิต (บรรเจิด ปภากโร) หัวหน้าพระพิธีธรรม วัดระฆังโฆสิตาราม

15. ดร.เสาวภาคย์ กัลยาณมิตร อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาอังกฤษ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

16. ประจักษ์ แท่งทอง อดีตหัวหน้าพระพิธีธรรม สำรับวัดราชสิทธาราม

17. สุชาติ ละออง ข้าราชการบำนาญ กรมการศาสนา

18. ประมวล โอชกะ อดีตหัวหน้าภาควิชาศาสนาและปรัชญา คณะมนุษยศาสตร์ สถาบันราชภัฏเพชรบูรณ์

19. ไพโรจน์ หาดแก้ว พนักงานโทฝ่ายศุภรัต กองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง

20. สมชัย เกื้อกูล เจ้าหน้าที่บริหารงานการศาสนา กองศาสนูปถัมภ์ กรมการศาสนา

21. เริงฤทธิ์ เบ้านุวงศ์ ผู้อำนวยการส่วนกิจการคณะสงฆ์ สำนักเลขาธิการมหาเถรสมาคม สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ

3.1.3 ข้อมูลกลุ่มตัวอย่างเสียงสวด

ในการรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น พบว่าพระพิธีธรรมผู้ทำหน้าที่สวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงมีเฉพาะพระอารามหลวงชั้นเอก ซึ่งมีทั้งหมด 10 วัด ปัจจุบันเหลือเพียง 9 วัดที่ยังสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงอยู่ การคัดเลือกเสียงสวดทำนองหลวงได้จากการสำรวจมติการยอมรับภายในกลุ่มพระพิธีธรรมทั้งหมด ว่ายังคงรูปแบบทำนองสวดแบบโบราณไว้อย่างดีที่สุด ตลอดจนทักษะการสวดและน้ำเสียงที่เป็นเลิศในปัจจุบัน การสวดทำนองหลวงในปัจจุบันมีความเหมือนและแตกต่าง ตามชนิดของบทสวดและทำนองสวด ในการคัดเลือกตัวแทนเพื่อให้ครอบคลุมลักษณะทั้งหมด โดยพบลักษณะร่วม 2 ชนิด จากนั้นจึงเลือกตัวอย่างลักษณะร่วม 2 ชนิดนี้อย่างละหนึ่งตัวอย่างเพื่อใช้ในการวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรี ตัวแทนวัดทั้งสองคือ วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ และวัดราชสิทธาราม

นอกจากวัดทั้งสองได้รับการยกย่องจากพระพิธีธรรมทั่วไปแล้ว ยังเป็นวัดที่มีประวัติการสวดขึ้นชื่อมาแต่โบราณ ดังปรากฏในเอกสารที่ได้ศึกษามาแล้วในบทที่ 2 โดยเฉพาะสำรับวัดราชสิทธารามนั้น เป็นหนึ่งในสองสำรับที่ได้รับการยกย่องว่าเป็น "สำรับราชครู" อันมีความหมายว่า ท่วงทำนองหรือกลเม็ดในการร้องสวดทุกวรรคตอน ได้รักษาของเดิมซึ่งมีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาไว้ได้ทุกประการ (เริง อรรถวิบูลย์, 2512: 45) ส่วนวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ นั้นมีหัวหน้าพระพิธีธรรมที่มีสมณะศักดิ์เฉพาะพระราชทานมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 พระราชทานในฐานะพระนักสวดผู้มีความสามารถเป็นที่ประจักษ์ คือ "พระครูสรวุฒิพิศิษฏ์" สมณะศักดิ์พระราชทานดังกล่าวนี้ได้สืบทอดเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

พระพิธีธรรมผู้ให้ข้อมูลเสียงเป็นข้อมูลเสียงสวดได้กำหนดการใช้ข้อมูลในการวิเคราะห์จาก 2 แหล่ง คือ

(1) สำรับวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์

1. พระครูสรวุฒิพิศิษฏ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม) หัวหน้าพระพิธีธรรม
2. พระครูปลัดปัญญา ปญฺญารตโน

3. พระครูปลัดเหนี่ยม ประภาโต
4. พระครูธรรมาธร (จรัญ สิทธิพโล)

(2) สำรับวัดราชสิทธาราม

1. พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม) หัวหน้าพระพิธีธรรม
2. พระครูสุนทรสิทธิการ
3. พระมหาสมคิด สุรเตโช
4. พระมหามอง อินฺทปญฺโญ

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

เพื่อให้ให้มาซึ่งข้อมูลขั้นปฐมภูมิ ผู้ศึกษาวิจัยใช้การเก็บข้อมูลด้วยวิธีต่าง ๆ การสังเกต และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมโดยผู้วิจัยได้ติดตามพระพิธีธรรมสำรับวัดต่าง ๆ และเจ้าหน้าที่ฝ่ายพิธี ของกรมการศาสนา และเข้าร่วมพิธีการสวดพระอภิธรรมในงานพระราชทานบำเพ็ญกุศลของบุคคลต่าง ๆ วัดต่าง ๆ ในกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่ พ.ศ.2545 – พ.ศ. 2547 เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการอธิบาย สถานการณ์ บรรยากาศ และบริบททางพิธีกรรมอื่น ๆ รวมไปถึงบริบททางการสวด เช่น การจัดสถานที่ ตำแหน่งการจัดพื้นที่ใช้สอยในพิธีกรรม การกระทำของบุคคล อุปกรณ์ที่ใช้ในพิธีกรรม เป็นต้น

การเก็บข้อมูลงานภาคสนามในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาสังเกตจากการเข้าร่วมในพิธีพระราชทานบำเพ็ญกุศลศพของบุคคลต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

- นายบรรจง ชูสกุลชาติ วันพฤหัสบดีที่ 13 มิถุนายน 2545 ณ วัดมกุฏกษัตร
- น.พ. ประภาษ ศรทัตต์ วันพฤหัสบดีที่ 4 กรกฎาคม 2545 ณ วัดเทพศิรินทร์
- พระธรรมราชานุวัตร วันอังคารที่ 3 กันยายน 2545 ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
- ม.ร.ว. ตาบทิพย์ วันอาทิตย์ที่ 15 ธันวาคม 2545 ณ วัดเทพศิรินทร์
- นางวิโรจน์รรัชนี ศิริภัทร์ วันศุกร์ที่ 7 กุมภาพันธ์ 2546 ณ วัดมกุฏกษัตริยาราม
- พระองค์เจ้าสุทธวงศ์วิจิตร วันอังคารที่ 25 กุมภาพันธ์ 2546 ณ วัดเบญจมบพิตร
- ศจ. นพ.สำราญ วังศพ่าห์ วันเสาร์ที่ 1 มีนาคม 2546 ณ วัดเทพศิรินทร์
- พันเอกสมชาย หิรัญกิจ วันพุทธที่ 9 มิถุนายน 2547 ณ วัดพระศรีมหาธาตุ เขตบางเขน
- นายสงัด ภูเขาทอง วันพฤหัสบดีที่ 20 พฤษภาคม 2547 ณ วัดประยุรวงศาวาส

นอกจากนี้ ยังทำการตรวจสอบข้อมูลเพิ่มเติมกับพระพิธีธรรมเป็นการส่วนตัว และนำข้อมูลเสียงที่ได้จากภาคสนามมาทำการตรวจสอบความถูกต้องและความสมบูรณ์ของทำนองสวดด้านอักขระคำสวด และขอความเห็นเพิ่มเติมก่อนนำไปวิเคราะห์

3.3 การจัดกระทำข้อมูล

3.3.1 การจัดหมวดหมู่ข้อมูลบริบท

ทำการแยกแยะและจัดหมวดหมู่ข้อมูลบริบทด้านด้านต่าง ๆ ตามชนิดของข้อมูลได้แก่ ข้อมูลเอกสาร ข้อมูลสัมภาษณ์ ข้อมูลสังเกตการณ์ในพิธีกรรม รวมทั้งข้อมูลบริบทดนตรี และข้อมูลเสียงสัมภาษณ์ และเสียงสวดที่บันทึกจากภาคสนาม ทำการจัดเก็บข้อมูลดังกล่าวอย่างเป็นหมวดหมู่ พร้อมทั้งการจดบันทึกที่มาของข้อมูลเหล่านั้นอย่างครบถ้วน

กรณีเป็นข้อมูลเสียงสวดจากภาคสนามนั้น ต้องนำเสียงที่ได้จากภาคสนามมาทำการตัดแต่งเสียงให้มีคุณภาพดีเสียก่อน แล้วจึงบันทึกเก็บไว้ในแผ่นซีดีเพื่อการเก็บรักษา และเพื่อการนำไปถ่ายเสียงเป็นโน้ตดนตรีอย่างสะดวกในขั้นตอนต่อไปที่ได้

3.3.2 การถ่ายเสียงสวดเป็นโน้ตดนตรี

ใช้การบันทึกโน้ตดนตรีตามแนวการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา เนื่องจากทำนองสวดเป็นลักษณะดนตรีขับร้อง (Vocal Music) นำเสนอด้วยโน้ตแนวดนตรีหนึ่งบรรทัด ควบคู่ไปกับคำสวดอีกหนึ่งบรรทัด กำหนดใช้เส้นกั้นห้องแสดงวรรคของทำนองเท่านั้น เนื่องจากทำนองสวดมีลักษณะเป็นแบบลำนำจังหวะลอย (Free Rhythm) โน้ตดังกล่าวจะบันทึกค่าโดยประมาณสัดส่วนอัตราของตัวโน้ตแต่ละตัวมีความสัมพันธ์กัน ทั้งอัตราความยาวของเสียง (Duration) วรรณะเสียง (Pitch) บางกรณีใช้สัญลักษณ์พิเศษ คือ “ + ” เพื่อแสดงระดับเสียงที่สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียง (Tone)ระบบตะวันตก (12-tone equal distance) เพียงเล็กน้อยโดยไม่ถึงครึ่งเสียง (Semi-tone) ในขั้นตอนนี้ผู้ศึกษาใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ลอจิค (Logic 5.0) ช่วยในการกำกับค่าความยาวเพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงของเวลา ส่วนในรายละเอียดการประดับประดาของเสียง ใช้ทักษะการฟังของผู้วิจัยเป็นหลัก

ในการถ่ายเสียง (Transcribing) จากข้อมูลเสียงสวดนั้น เสียงคำสวดภาษาบาลีในทำนองใช้การบันทึกคำสวดเป็นสัทอักษรสากล (IPA) ส่วนคำสวดภาษาบาลีเขียนโดยใช้อักษรไทยสะกดตามบาลีไวยากรณ์

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

1) วิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร

ใช้การวิเคราะห์เชิงพรรณนา จากหลักฐานข้อมูลเอกสารที่ได้ จากแหล่งต่าง ๆ ที่กล่าวถึงเนื้อหาในประเด็นเดียวกัน เพื่อการเปรียบเทียบข้อมูลสอดคล้องหรือขัดแย้งอย่างไร

2) วิเคราะห์ข้อมูลสัมภาษณ์

ใช้การวิเคราะห์เชิงพรรณนา จากข้อมูลสัมภาษณ์ที่ได้ในงานภาคสนามวิเคราะห์เปรียบเทียบข้อมูลสัมภาษณ์ที่ได้จากบุคคลต่าง ๆ และใช้อภิปรายร่วมกับการวิเคราะห์เอกสารในประเด็นที่ตรงกัน

3) วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตกระบวนพิธี

ข้อมูลสังเกตนั้นเป็นส่วนที่นำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์ทางบริบทและข้อมูลทางระเบียบพิธีกรรม ตลอดจนปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทางด้านพฤติกรรมการแสดงออกและลักษณะการซ่อนเร้น ที่ไม่สามารถใช้การสัมภาษณ์โดยตรงได้ โดยเฉพาะนำข้อมูลที่ได้จากการสังเกตไปอภิปรายร่วมในเรื่องสาระที่ปรากฏในการสวด

4) วิเคราะห์ข้อมูลดนตรี

ในการวิเคราะห์ดนตรีโดยทั่วไปเป็นการศึกษาเนื้อหาทางดนตรีแง่มุมต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อสรุปเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีนั้น ในการวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนี้ได้ แบ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้ คือ องค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรี (Fundamental Elements of Music) รูปแบบโครงสร้างทำนอง (Structural Form) กระบวนการดำเนินทำนอง (Musical Organization) และโครงสร้างทางทฤษฎีเฉพาะของทำนองสวด (Theoretical Structure)

3.5 การนำเสนอข้อมูล

ผลของการวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง” ในครั้งนี้ได้นำเสนอลักษณะรายงานการวิจัย แบ่งเป็นบทต่าง ๆ ทั้งหมดจำนวน 6 บท โดยจัดเนื้อหาของการศึกษาตามวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ไว้ดังนี้

- ผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำเสนอในบทที่ 4
- ผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 นำเสนอในบทที่ 5

ภาคผนวกเป็นการรวบรวมเกณฑ์การถ่ายเสียงคำสวดเป็นสัทอักษรสากล ศัพท์บัญญัติไทย-อังกฤษในการวิเคราะห์ทำนองสวด โน้ตทำนองสวดที่ใช้วิเคราะห์ฉบับสมบูรณ์ บทสวดและคำแปล ประมวลรูปภาพ และข้อมูลวัดที่ทำการศึกษา



บทที่ 4
การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

ประเพณีเกี่ยวกับการตายของประเทศไทยมีความสำคัญในแง่ของการปฏิบัติต่อศพอย่างเป็นระเบียบ ไม่ทำให้เกิดความอุจาด และความรู้สึกไม่ดี ผนวกกับความเชื่อในเรื่องของโลกหลังความตายอันสุดที่จะคาดเดา ในความไม่แน่นอน ความไม่รู้ จึงเป็นขนบวิธีที่ยึดถือปฏิบัติมา อันหวังว่าเป็นสิ่งที่จะทำให้ชีวิตหลังความตายของผู้ตายมีความสุขอีก ทั้งแสดงถึงวิถีทางอันเป็นการปฏิบัติเพื่อแสดงการตอบแทนพระคุณ เป็นครั้งสุดท้าย ให้สมเกียรติและสมกับคุณงามความดีของผู้ตายที่ได้สร้างไว้เมื่อครั้งยังมีชีวิต

วิถีชีวิตอันตั้งอยู่บนรากฐานของความเชื่อทางพระพุทธศาสนา และถูกควบคุมทางสังคมโดยธรรมเนียมปฏิบัติของประเพณีต่าง ๆ ของไทยตั้งแต่เกิด จนกระทั่งเสียชีวิต

ในบทนี้เป็นการนำเสนอข้อมูลที่ได้ศึกษาถึงที่มาและลักษณะการสวดพระอภิธรรม รวมทั้งสิ่งเกี่ยวข้องที่สำคัญต่าง ๆ ที่ปรากฏในพิธีศพหลวง ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อในการนำเสนอดังนี้

1. ที่มาและพัฒนาการของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง
2. พระพิธีธรรมและพระอารามหลวง
3. บทคำสวด
4. การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในปัจจุบัน
5. การถ่ายทอดทำนองสวด
6. สถานภาพของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในสังคมไทยปัจจุบัน
7. บทบาทของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในการสร้างสุนทรียภาพในพิธีศพหลวง

4.1 ที่มาและพัฒนาการของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

พิธีกรรมเกี่ยวกับศพ อาจกล่าวได้ว่ามีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต และประวัติศาสตร์ความเป็นมาของมนุษยชาติ หลักฐานที่เกี่ยวกับความเชื่อเกี่ยวกับความตาย ในดินแดนที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบัน มีการค้นพบเกี่ยวกับการฝังศพตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยพบหลักฐาน ว่ามีการ

พรมดินเทศสีแดงบนศพที่อยู่ในท่านอนราบเหยียดยาว ตั้งแต่ยุคหินเก่า ซึ่งหลักฐานดังกล่าว สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของมนุษย์ที่ให้ความสำคัญในเรื่องของวิญญาณ ถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุดของชีวิต มนุษย์จะติดต่อสัมพันธ์กับวิญญาณได้โดยพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความตาย

พิธีกรรมเกี่ยวกับความตายค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไป พร้อม ๆ กับพัฒนาการของสังคม ที่มีพัฒนาการจากสังคมบ้านไปสู่สังคมเมือง เมื่อมีการรับวัฒนธรรมจากภายนอก ซึ่งเริ่มต้นขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 12-13 เมื่อมีการรับอิทธิพลของพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์นิกายต่างๆ เข้ามาอาณาบริเวณประเทศไทย ผลกระทบที่เกิดจากการรับวัฒนธรรมจากภายนอกส่งผลให้สังคมชนเผ่าค่อย ๆ พัฒนาขึ้นเป็นรัฐ พร้อม ๆ กับเกิดแนวคิดเกี่ยวกับสถาบันกษัตริย์ โดยเฉพาะผู้นำชุมชนที่มีอำนาจและบารมี ตลอดจนเป็นที่ยอมรับของชุมชน ได้พัฒนาและยกฐานะตนให้เป็นกษัตริย์ เพื่อรับกับแนวความคิดทางการเมืองของอินเดีย ผ่านคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ของลัทธิไศวนิกายและไวษณพนิกายตลอดจนพระมนูธรรมศาสตร์ส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์พิธีกรรมเพื่อสถาปนาสถาบันกษัตริย์ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการยกฐานะ หัวหน้าชนเผ่าให้มีทิพภาวะ(Divine Attributes) หรือความเป็นเทพ โดยมีพราหมณ์เป็นผู้ทำพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ เช่น พระบรมราชาภิเษก พร้อมกับการพัฒนาระบบราชการ แบบแผนของภาษาที่เป็นลักษณะเฉพาะของชนชั้นใหม่ ตลอดจนสร้างสรรค์วรรณกรรมที่จรรโลงแนวคิดและความเชื่อ จนนำไปสู่การรังสรรค์และสร้างสรรค์ศิลปะของรัฐ เพื่อดำรงความศักดิ์สิทธิ์ของสถาบันกษัตริย์ ซึ่งพิธีกรรมเกี่ยวกับศพ ก็ถูกพัฒนาขึ้นเป็นพิธีกรรมหลวง เพื่อรองรับกับอำนาจ และความศักดิ์สิทธิ์ของสถาบันกษัตริย์ ดังปรากฏให้เห็นถึงลักษณะพิธีกรรมที่เกี่ยวกับงานศพ ในบันทึกของ ฉางจวิ่น ทูตชาวจีน ซึ่งเดินทางมาในดินแดนที่เรียกว่า “ฉื่อถู่” (สันนิษฐานน่าจะเป็นเมืองพัทลุงหรือสงขลา) ในปี พ.ศ. 1151 ความว่า

> *“ในกรณีที่พ่อแม่หรือพี่ตายผู้ไว้ทุกข์ต้องแต่งตัวอย่างเรียบง่าย เขาต้องสร้างกระท่อมไม้ไผ่ หลังเล็ก ๆ เหนือน้ำ และนำไม้เชื้อไฟมากองรอบศพ ซึ่งวางอยู่ภายใน จุดธูปไหว้ ปักธง เป่าสังข์ และตีกลองแสดงการอำลา จากนั้นจึงจุดไฟเผา จนที่สุดทุกสิ่งทุกอย่างก็ลงไปในพื้นน้ำ พวกขุนนางและไพร่ต่างทำกันอย่างนี้ แต่สำหรับกษัตริย์แล้วเขาเก็บอัฐิไว้ในโกฏิทองคำนำไปบรรจุในเจดีย์”*

(วินัย พงศ์ศรีเพียร, 2543 : 37-43,61)

ภายใต้พัฒนาการของรัฐ เกิดความแตกต่างของวิถีชีวิตของชนชั้นปกครองและผู้อยู่ใต้การปกครอง โดยที่ประชาชนมีความเป็นอยู่อย่างเรียบง่าย ทั้งในด้านที่อยู่อาศัย การแต่งกาย รวมทั้งขนบธรรมเนียมประเพณีเกี่ยวกับการปลงศพของคนธรรมดา เมื่อคนปล่อยให้แร้งกากินเหลือแต่กระดูก ผิดกับประเพณีของกษัตริย์ที่แวดล้อมด้วยพิธีรีตองที่มีความละเอียดซับซ้อนและศักดิ์สิทธิ์โดยสมณะชีพราหมณ์และข้าราชบริพารที่ช่วยส่งเสริมฐานะของกษัตริย์ให้สูงขึ้นในฐานะทรงเป็นสมมติเทพตามความเชื่อของศาสนาที่รับเข้ามาใหม่

มีหลักฐานที่กล่าวถึงการจัดการพระบรมศพที่เก่าที่สุด ปรากฏอยู่ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงหรือไตรภูมิกถา พระราชนิพนธ์พระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทแห่งกรุงสุโขทัยพระราชนิพนธ์เมื่อปีระกา มหาศักราช 1267 ประมาณ พ.ศ.1886 ได้กล่าวถึงการจัดพิธีพระศพพระมหาจักรพรรดิ์ความว่า

> *"พระศพพระมหาจักรพรรดิมีการชโลมด้วยน้ำอบน้ำหอม แล้วนำเอาผ้าขาวเนื้อละเอียดมาตราสังพระศพ เอาสำลีอย่างดีมาหุ้มหนึ่งชั้น เอาผ้าขาวเนื้อละเอียดมาห่อสลับกันถึง 1,000 ชั้น(ห่อด้วยผ้าขาว 500 ชั้น และห่อด้วยสำลี 500 ชั้น) มีการถวายน้ำอบน้ำหอม 100 ครั้ง แล้วเชิญพระศพสู่พระโกศทองที่มีการแกะสลักลายบุด้วยทองคำผังรัตนชาติอย่างสวยงาม มีการประกอบราชพิธีบำเพ็ญกุศลและถวายพระเพลิงแล้วนำเอาพระอัฐิไปบรรจุไว้ในเจดีย์ที่กลางเมืองเพื่อให้ประชาชนได้กราบไหว้บูชา"*
>
> (กรมศิลปากร อ้างใน รักไทย สิงห์สถิตย์, 2530: 10)

4.1.1 สมัยอยุธยา

พิธีกรรมเกี่ยวกับพระศพมีการพัฒนารูปแบบและกระบวนการในการจัดการกับศพอย่างมีพิธีรีตองมากขึ้น ดังปรากฏให้เห็นในบันทึกของชาวต่างชาติในสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏหลักฐานบันทึกต่าง ๆ ดังนี้

บันทึกที่เก่าแก่ที่สุดได้แก่บันทึกของชาวโปรตุเกสชื่อ ปินโต(Fernao Mendes Pinto, 1548) ในปี พ.ศ.2091 ได้กล่าวถึงบรรยายบรรยากาศงานศพของพระมหากษัตริย์สยาม ในปี พ.ศ.2091 ไว้ว่า "…มีการส่งเสียงโห่ร้องอึงคะนึง มีการยิงปืน รัวระฆังและเป่าแตรสังข์…" (สันต์ ท. โกมลบุตร, ผู้แปล, 2526: 69)

เมนเดลโซ (J.A.de Mendelso, 1639) บันทึกเกี่ยวกับการจัดการการพระศพไว้ในปี พ.ศ.2182 ความว่า "...ในขบวนแห่พระศพประกอบไปด้วย ดนตรี และการจุดพลุ..." (Mendelso (1693/1662) อ้างใน Harris 1705 อ้างใน Miller & Chonpairot,1944 :98)

แชร์แวส (Gervaise, 1688: 169-170) ทูตชาวฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามาในสยาม ในสมัยพระนารายณ์ ในปี พ.ศ.2231 เป็นบันทึกที่บอกถึงพิธีกรรมของงานศพมากที่สุด โดยกล่าวถึงการเก็บพระศพและประกอบพิธีกรรมของกษัตริย์อยุธยา ดังนี้

> *"...พระสงฆ์มาสวดบทคำสวดของเขาทุก ๆ คืน คืนแรกสวดด้วยเสียงต่ำ คืนที่สองสวดเสียงสูงขึ้นจากคืนแรกเล็กน้อย ส่วนคืนที่สามเขาร้องลักษณะคล้ายการร้องไห้ด้วยเสียงอันดัง"*
>
> *"งานศพของพวกผู้ดีมีเงินนั้นกระทำกันอย่างหรูหราและสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายมาก โดยเก็บศพไว้นานลางทีก็ตั้งปีหนึ่งเต็ม ๆ ในเมื่อเป็นเจ้าชายหรือเจ้าหญิงผู้ทรงเป็นบรมวงศานุวงศ์ นอกจากการกรอกปรอทดังที่กระทำกันตามปรกติแล้ว ยังใส่ของหอมและน้ำปรุงอันมีราคาอีกด้วย โดยมีสรรพคุณในทางป้องกันมิให้มีการเน่าเปื่อย ตั้งแต่วันสิ้นพระชนม์จนถึงวันปลงพระศพจะมีพระภิกษุสงฆ์ทรงผลัดเปลี่ยนเวียนกันมาสวดมนต์มิได้ ขาดวันแห่พระศพนั้นเขาจะเกณฑ์พระภิกษุและภิกขุนีในเมืองและในตำบลใกล้เคียงทั้งหมดมา มีเรือหลายลำบรรทุกเครื่องปัจจัยไทยทานสำหรับถวายและมีของแจกเป็นทานแก่ผู้ยากจนด้วย อย่างเป็นระเบียบประกอบพิธีปลงพระศพนั้นจะสว่างไสวไปด้วยโคมประทีป และดอกไม้เพลิงตลอดทั้งคืนไม่มีความแตกต่างระหว่างงานศพกับงานฉลองอันมโหฬารหรือว่างาน รื่นเริงสาธารณะเลย"*
>
> (สันต์ ท.โกมลบุตร, ผู้แปล, 2506: 205)

> *"... ในงานปลงศพของเจ้าพระยาคลังและสมเด็จพระสังฆราชโดยเฉพาะพระศพสมเด็จพระบรมราชินีนาถ การใช้จ่ายอย่างล้นเหลือฟุ่มเฟือยและความมโหฬารพันลึกได้มีอยู่อย่างเหลือที่จะพรรณนาได้หมดสิ้น สตรีทั่วราชอาณาจักรโกนศีรษะและแต่งเครื่องไว้ทุกข์ พระภิกษุสงฆ์จากทุกทิศ เดินทางมาบำเพ็ญศาสนกิจถวายต่อพระศพของสมเด็จพระนางเจ้า และกลับไปพร้อมกับวัตถุปัจจัย*

ไทยทานเป็นอันมาก แต่ละรูปได้รับไตรจีวรหนึ่งสำรับ เงินแล้วก็เครื่องบริโภคอันอุดม หลังจากที่ได้เก็บพระศพไว้เป็นเวลานานกว่าหนึ่งปีแล้วจึงได้รับพระราชทานเพลิง ณ ลานภายในพระบรมมหาราชวัง ไม่เคยมีผู้กล่าวขวัญถึงความยิ่งใหญ่ของงานมหกรรมเท่ากับเมื่อครั้งนั้นมาแต่ก่อนเลย จิตกาธานนั้นประกอบด้วยไม้จันทน์ ไม้กฤษณาและไม้กะลำพอ สมเด็จพระเจ้าแผ่นดินทรงเป็นผู้จุดพระราชทานเพลิงด้วยพระองค์เอง เพราะคนชาวสยามนั้นเชื่อกันว่าการกระทำเช่นนี้เป็นกุศลแรง ยิ่งผู้ที่จุดไฟเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงสำคัญเท่าใด ผู้ตายก็จะได้รับความสุขในปรมภพมากยิ่งขึ้นเท่านั้น มีการเก็บอัฐิและอังคารอย่างถูกต้องตามเวลา และด้วยความเคารพอันยิ่ง และในตอนกลางคืนก็นำเอาไปถ่วงลงในแม่น้ำตอนที่น้ำไหลเชี่ยวที่สุด การถ่วงหรือฝังพระอัฐิอังคารทำนองนี้กระทำเฉพาะแก่เจ้านายพระบรมวงศานุวงศ์ และมีขุนนางผู้ใหญ่รู้เห็นเพียง 2-3คนเท่านั้น พวกราษฎรจะไม่รู้เลย และเพื่อรักษาการนี้ไว้เป็นความลับ เขาจะก่อสถูปที่บรรจุพระอัฐิขึ้นแล้วและถวายพระเกียรติเสมอหนึ่งว่า ได้บรรจุพระอัฐิอังคารของเจ้านายพระองค์ นั้น ๆ ไว้ภายในนั้นจริง ๆ พระบรมศพของพระเจ้าแผ่นดิน พระอัครมเหสี กับพระเจ้าลูกยาเธอ และพระเจ้าลูกเธอเท่านั้น ได้อภิสิทธิ์ปลงในพระบรมมหาราชวัง ส่วนเจ้านายและเจ้าหญิงพระองค์อื่นๆจะได้รับปลงภายในพระนคร บุคคลอื่นจะมิได้รับอนุเคราะห์อันยิ่งเช่นนี้เลย แม้จะเป็นออกญาหรืออัครมหาเสนาบดีเจ้าพระยาพระคลังคนหลังที่สุดนั้นแม้ว่าจะเป็นพระสหายร่วมพระนมของพระเจ้าแผ่นดิน และสายสัมพันธ์กับพระบรมมหาราชวังนัก การปลงศพเจ้าพระยาพระคลังในครั้งนั้น ได้กระทำโดยสมแก่เกียรติตามอันดับยศศักดิ์ทุกประการ ครั้งนั้นช่างมีผู้คนมาชุมนุมคับคั่งเสียนี่กระไรในลำน้ำมีเรือเต็มไปหมด พระเจ้าแผ่นดินทรงพระราชทานเรือพระที่นั่งมาร่วมขบวนด้วยเป็นหลายลำสังฆราชชั้นผู้ใหญ่สองรูปตามศพ พร้อมด้วยขุนนางชั้นผู้ใหญ่และผู้มีเกียรติอีกเป็นจำนวนมาก การแต่งประดับประดาเชิงตะกอนนั้น วิจิตรบรรจงยิ่งกว่าการตกแต่งประดับประดาใด ๆ ของเราเสียอีก พระเจ้าแผ่นดินทรงประทับพระเนตรอยู่ตรงสีห

บัญชร แล้วพระราชทานเพลิงโดยสายชนวนอันล่ามไปจนถึงพระราชวัง การจัดงานเช่นนี้กระทำแก่ศพของพวกผู้ใหญ่เท่านั้น สำหรับศพพวกเด็กๆนั้นไม่มีพิธีรีตองอะไรเลยนำเอาไปฝังในทุ่ง หรือเอาโยนทิ้งน้ำเสียในตองกลางคืนดึก ๆ หรือไม่ก็นำเอาไปวางทิ้งไว้ให้แร้งกาจิกกินเป็นทาน คนมั่งมีก็มักนำศพเด็กไปมอบให้แก่พระสงฆ์ พร้อมด้วยเงินจำนวนหนึ่งเพื่อให้จัดการเผาให้ สำหรับคนแก่นั้นก็มีการฝังเหมือนกันในกรณีที่ตายด้วยโรคติดต่อ หรือเมื่อยากจนกระทั่งไม่มีปัญญาจะให้มีการเผาศพนั้นได้..."

(สันต์ ท.โกมลบุตร, ผู้แปล, 2506: 206-208)

บาทหลวง เดอ ชัวซีย์ (De Choisy, 1685) บันทึกการสังเกตการณ์การสวดศพไว้ ในปี พ.ศ. 2228 และ2229 ความว่า

"...พวกภิกษุสงฆ์ผู้มีอาการภายนอกเป็นผู้สงบเสงี่ยมและดำเนินชีวิตอย่างมีระเบียบนั้น เป็นผู้ฝังความรู้สึกเช่นนี้ลงไปในจิตใจของชาวพุทธ. พวกท่านไม่มีการตั้งเครื่องบูชาหรือสวดมนต์อ้อนวอนอย่างใดเลย เพราะท่านไม่มีพระผู้เป็นเจ้าที่จะพึงส่งคำอ้อนวอนไปถึงได้ ได้แต่<u>ร้องเพลงสวด</u>(สวดมนต์) ด้วยเรื่องนิยายที่เหลือเชื่อเจือปนเข้าไปกับคติพจน์บางบท. <u>ท่านร้องเพลงสวดศพ</u>ดังนี้ "เราต้องตายด้วยกันทุกคน เราเป็นมนุษย์ที่ต้องตายด้วยกันทั้งนั้น"

(สันต์ ท.โกมลบุตร, ผู้แปล, 2526: 570-571)

ในบันทึกคำให้การขุนหลวงหาวัด เป็นการกล่าวถึงการปลงพระบรมศพของกษัตริย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ในเนื้อหาได้กล่าวถึงการสวดพระอภิธรรมและสวดฉันท์ไว้ความว่า

" ... แล้วจึงกะเกณฑ์ให้พระสนมกำนัลทั้งปวงมานั่งห้อมล้อมพระบรมศพ แล้วก็ร้องให้เป็นเวลานานนาทีเป็นอันมาก ... และบรรดาพระสงฆ์หัวเมืองเป็นอันมาก เพลาค่ำให้เข้ามาสดับปกรณ์แล้ว<u>สวดพระอภิธรรม</u> ครั้นเวลาเช้าถวายพรพระแล้วฉันท์ ครั้นเพลาเพลให้มีเทศนา แล้วถวายไทยทานไตรจีวรและเครื่องสังเค็ดครบครัน ... ครั้นสรงแล้วจางเชิญมาใส่ในพระโกศทองสองชั้น แล้วจึงตั้งบนพระแท่นประดับแว่นฟ้า ตั้งไว้ฝ่ายซ้ายพระบิดา แล้ว

สดับปกรณ์และ<u>สวดฉันท์</u>และทำการทั้งปวงประดุจดั่งสมเด็จพระบิดาแล้วพระองค์จึงมีรับสั่งให้ปลงพระศพพระบิดาและพระชนนี ...” (อนันต์ อมรรตัย, 2544: 95-97)

บันทึกของอาลักษณ์คณะราชทูตเปอร์เซียที่กษัตริย์สุลัยมานแห่งราชวงศ์เศาะฟะวียะฮฺทรงแต่งตั้งมาสนองตอบการเจริญพระราชไมตรีกับกรุงสยาม(1666-1694) ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้บันทึกรายละเอียดการเฝ้าศพของชาวสยามไว้ดังนี้

“... ในสยามนั้นเวลามีคนตายต้องมีเครื่องดนตรีมาบรรเลงด้วย เขาจะเก็บศพไว้ที่บ้านให้นานที่สุด เขาจะให้ศพนั่งพนมมือแล้วมัดมือติดไว้กับหน้าผากด้วยด้วยตราสัง แล้วเอาศพมาใส่ในโกฐ ถ้าเป็นเจ้าชายหรือเศรษฐีซึ่งทำด้วยทองคำหรือด้วยเงินหรือด้วยเหล็กธรรมดาแล้วแต่ฐานะ จะมีคนมาเยี่ยมมา<u>สวด</u>ทุกวัน<u>พระก็มาสวด</u> เมื่อสวดเสร็จแล้ว เจ้าภาพก็จะถวายอาหาร ผลไม้ ผ้าจีวร และส่งท่านกลับวัด แต่ระหว่างที่มีพิธีเช่นนี้ ไม่มีการตีอกชกหัวร้องห่มร้องไห้ไม่มีใครกังวล ที่จริงตอนนี้เป็นตอนสนุกของจิตใจเพราะมีเครื่องดนตรีมาบรรเลงตลอดเวลา เขาจะทำกันเช่นนี้จนครบจำนวนวันเฝ้าศพพร้อมทั้งทำทานตามฐานะด้วย ถ้าไม่จัดงานเช่นนี้ ถือว่าดูถูกศพ ถ้ามีงานเฝ้าศพสั้น ๆ แสดงว่าฐานะของเจ้าภาพไม่ค่อยดี บางรายมี<u>การสวดศพตลอดปี</u>ก็มี บางรายหกเดือน บางรายหนึ่งเดือนหรือห้าวันสิบวัน...”

(ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์, 2527: 42)

บาทหลวง ลา ลูแบร์ (La Loubere) ได้กล่าวถึงเรื่องราวเกี่ยวกับการทำศพ และการสวดศพ ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ความว่า

“... เขาวางโลงศพนั้นไว้บนเครื่องรองสูงด้วยความเคารพ โดยธรรมดาแล้วก็มักใช้เตียงนอนที่มีเท้าเป็นฐาน และตราบใดที่เขายังรักษาศพไว้ที่บ้านเรือน จะเป็นด้วยคอยให้หัวหน้าครอบครัวที่ไม่อยู่กลับมาเสียก่อนหรือเพื่อตระเตรียมงานปลงศพให้สมเกียรติ เจ้าศพก็จะเผาเครื่องหอม(จุดธูป) และจุดเทียนไว้ใกล้ ๆ โลงศพ และทุกคืนพระภิกษุสงฆ์จะไป<u>สวดมนตร์ภาษาบาลี</u>ในห้องที่ตั้งศพนั้น ท่านนั่งเรียงกันไปตามแนวฝาห้อง เจ้าศพก็รับรอง

เลี้ยงดูและถวายปัจจัยบ้าง มนตร์ที่ท่านสวดนั้นเป็นธรรมะว่าด้วย ความตาย พร้อมกับบอกทางสวรรค์ ซึ่งท่านอ้างว่าบอกให้แก่ วิญญาณของผู้มรณะนั้นแล"

(สันต์ ท. โกมลบุตร, ผู้แปล, 2526: 546)

จากหลักฐานเอกสารทางประวัติศาสตร์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาของบุคคลต่าง ๆ ดังกล่าว แสดงให้เห็นว่ากระบวนการจัดพิธีศพเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญต่อคนในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีศพของบุคคลชั้นสูงของสังคม หรือพระมหากษัตริย์ แล้วยิ่งเป็นพิธีกรรมที่ใหญ่โตและฟุ่มเฟือย มีการจัดงานบำเพ็ญกุศลเป็นระยะเวลานาน มีพิธีกรรมอย่างเป็นระบบระเบียบ โดยมีเครื่องประกอบพิธีกรรมอย่างมากมาย พบว่ามีการบรรเลงดนตรีชนิดต่าง ๆ และการสวดทางพระพุทธศาสนาเป็นสิ่งที่ปรากฏควบคู่กับพิธีศพเสมอ รายละเอียดจากหลักฐานได้กล่าวถึงการสวดไว้ว่าการสวดของพระสงฆ์ในงานศพนั้นเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สำคัญและใช้บทคำสวดภาษาบาลีมีเนื้อหาธรรมะเกี่ยวกับความตาย เรียกว่าบทพระอภิธรรม ประกอบกับการสวดอย่างมีลำนำ มีท่วงทำนองคล้ายกับการขับร้องเพลง ดังนี้จึงสามารถสรุปได้ว่าการสวดศพของพระสงฆ์ได้ปรากฏเป็นธรรมเนียมปฏิบัติมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

นอกจากนั้นในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 เรื่องการบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 ดังความว่า

"...จึงเชิญพระบรมศพขึ้นประดิษฐานบนพระมหาพิไชยราชรถ ตั้งกระบวนแห่มีรูปสัตว์ต่าง ๆ และรถประเทียบและนางสนมตามเบื้อง หลัง คนเดินกระบวนแห่ 7,000 ออกไปสู่พระเมรุมาศ ตามบุราณราชประเพณี ทำการฉลองพระบรมศพ 7 วัน 7 คืน <u>นิมนต์พระสงฆ์ราชาคณะ พระครูฐานานุกรม ทั้งในกรุง นอกกรุง ปักษ์ใต้ฝ่ายเหนือมาเทศนาและสวดพระอภิธรรมสดับปกรณ์ถวายไทยธรรม</u>เป็นอเนกปริยายต่าง ๆ จำนวนพระสงฆ์หัวเมืองในกรุงมากกว่า 10,000 "

4.1.2 สมัยธนบุรี

สมัยกรุงธนบุรีเป็นช่วงเวลาที่สั้นมาก เพียง 15 ปี (พ.ศ.2310-2325) อย่างไรก็ตาม สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงเอาพระทัยใส่เรื่องการศาสนามาก ด้วยเพราะพระองค์ทรงผนวช อยู่ในพระบวรพระศาสนาเป็นเวลานาน แต่เนื่องด้วยสภาพบ้านเมืองมีความเสื่อมโทรมมากจึงทำ การฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมเป็นไปอย่างยากลำบาก ในสมัยธนบุรีนี้ไม่ปรากฏหลักฐานว่าได้จัดงาน พระเมรุ พระศพเจ้านายชั้นสูงก็เพียงงานพระศพของกรมพระเทพามาตย์พระราชชนนีของสมเด็จ พระเจ้าตากสินมหาราชเท่านั้น งานนี้จัดขึ้นเพื่อให้เป็นพระราชกุศลด้วยพิธีทางศาสนา "เมื่อวัน จันทร์ เดือนอ้าย ขึ้น 15 ค่ำ ทรงโปรดให้อัญเชิญพระโกศพระอัฐิธาตุสมเด็จพระพันปีหลวง กรม พระเทพามาตย์ลงเรือบัลลัง มีเรื่อแห่เป็นกระบวนไปแต่พระตำหนักแพ แห่เข้าไปที่วัดบางยี่เรื่อใต้ แล้วเชิญพระโกศขึ้นสู่เมรุ นิมนต์พระสงฆ์สดับปกรณ์ 10,000 ทรงถวายไทยทาน ฉลองสมโภช อยู่ 3 วัน 3 คืน เชิญพระโกศลงเรือแห่กลับเข้าพระราชวัง" (รักไทย สิงห์สถิตย์, 2530: 20)

4.1.3 สมัยรัตนโกสินทร์

ข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับการจัดงานพระบรมศพในสมัยรัชกาลต่าง ๆ นั้น ได้มีการบันทึก ไว้อย่างมาก ฉะนั้นจึงจำเป็นต้องตัดตอน คัดลอกเฉพาะเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นของการ สวดพระอภิธรรมมานำเสนอ เพื่อเปรียบเทียบเนื้อหาต่าง ๆ โดยจะเน้นคำที่เกี่ยวข้องด้วยการขีดเส้น ใต้

1) รัชกาลที่ 1

หลักฐานเกี่ยวกับการสวดพระอภิธรรมและพิธีพระบรมศพ ที่เป็นลายลักษณ์อักษรของ ไทยปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งแสดงให้เห็นว่ากระบวนพิธีกรรมต่าง ๆ ในพระราชสำนักกรุงเทพมหานคร ล้วนเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีที่มีการปฏิบัติสืบต่อกันมาจาก สมัยอยุธยา เนื่องด้วยเป็นพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวปฐมกษัตริย์แห่งกรุงรัตน โกสินทร์ ให้มีการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมประเพณีที่เคยมีมาแต่ก่อนไว้เป็นแบบแผนของแผ่นดิน ทรง ทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมโบราณราชประเพณีทุก ๆ ด้าน ส่วนพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระ บรมศพที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 ที่กล่าวถึงกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสวดทางพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยได้ทำการคัดลอกเฉพาะข้อความที่แสดงให้เห็นถึงพิธีทางพุทธศาสนาโดยเฉพาะการสวดพระ อภิธรรม ดังต่อไปนี้

งานพระบรมศพสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช

> *"...ในปีมโรงฉศก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระราชดำริพร้อมด้วนพระอนุชาธิราช กรมพระราชวังบวรสถานมงคล ดำรัสให้ขุดศพเจ้ากรุงธนบุรีขึ้นทำกรณาปณกิจที่เมรุวัดบางยี่เรือใต้ ให้มีการมหรสพพอสมควร และเสด็จพระราชดำเนินไปพระราชทานเพลิงทั้งสองพระองค์"* (สมภพ ภิรมย์, 2538: 84)

พระศพสมเด็จพระเจ้าหลานเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงธิเบศบดินทร์

> *"...โปรดให้ทำพระเมรุที่วัดแจ้งฟากพระราชวัง แล้วให้เชิญพระโกศขึ้นพระยานมาศแห่กระบวนไปสู่พระเมรุ ให้มีการมหรสพ 3 วัน นิมนต์พระสงฆ์สดับปกรณ์ พระราชทานผ้าไตรจีวรบริขารไทยธรรมต่าง ๆ แล้วพระราชทานเพลิง..."*(เล่มเดียวกัน,2538: 84)

งานพระบรมศพสมเด็จปฐมบรมมหาชนก

"...กรมพระราชวังบวรสถานมงคลทรงพระราชยานโปรยข้าวตอกนำมาในกระบวนและบรมวงศานุวงศ์ ทรงรูปสัตว์สังเค็ดประคองผ้าไตรเข้าในกระบวนแห่หลายพระองค์ ทรงบำเพ็ญพระราชกุศลในครั้งนั้นอเนกประการ" (เล่มเดียวกัน, 2538: 85)

งานพระบรมศพสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้ากรมขุนศรีสุนทราเทพ

"ณ เดือนยี่ การพระเมรุเจ้าฟ้ากรมขุนศรีสุนทราเทพเสร็จแล้ว ณ วันเสาร์ เดือน 3 ขึ้น 5 ค่ำ เชิญพระศพแห่ไปสู่พระเมรุ ทรงบำเพ็ญพระราชกุศลเสร็จแล้วแล้ว ณ วันจันทร์ เดือน 3 ขึ้น 7 ค่ำ พระราชทานเพล" (เล่มเดียวกัน, 2538: 92)

พระราชพิธีพระบรมศพในสมัยนั้นแสดงให้เห็นว่ารูปแบบปฏิบัติในการจัดพิธีพระบรมศพและถวายพระเพลิงพระศพได้มีการปฏิบัติตามอย่างโบราณราชประเพณีเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยามาเป็นแบบแผนทุกประการ

2) รัชกาลที่ 2

ธรรมเนียมในการจัดพระราชพิธีพระบรมศพ เมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จสวรรคตแล้ว ผู้สำเร็จราชการคือพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวองค์ใหม่นั้น จะต้องเป็นผู้รับผิดชอบจัดงานพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพและพระราชทานเพลิงถวายอย่างสมเกียรติ ฉะนั้นการจัดพระราชพิธีดังกล่าวจึงเป็นการรักษาขนบธรรมเนียมตามธรรมเนียมเก่าเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 ในงาน

พระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาล ที่ 1 ปรากฏพิธีการสวดพระอภิธรรม ดังมีรายละเอียดที่คล้ายกับการสวดพระอภิธรรมในสมัยรัชกาลที่ 1 ดังนี้

> *" ... พระสงฆ์ราชาคณะ ฐานานุกรม สดับปกรณ์ และพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมที่เมรุทิศทั้งสี่ เป็นพระสงฆ์ประจำสวด 64 รูป ถวายไตรจีวรเครื่องบริขารไทยธรรมแก่พระสงฆ์ราชาคณะ ฐานานุกรม เปรียญ เจ้าอธิการพระสงฆ์อันดับ ในพระนครและหัวเมือง เป็นจำนวนพระสงฆ์หมื่นเศษ ครั้นเพลาเช้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินออกทรงปฏิบัติพระสงฆ์ พระสงฆ์ทำภัตกิจเสร็จแล้วสดับปกรณ์"*
>
> (จดหมายเหตุ นายยิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์, 2538: 96)

นอกจากนี้ในสมัยของรัชกาลที่ 2 มีงานพระศพที่สำคัญอีกนั่นคืองานพระศพกรมพระราชวังบวรสถานมงคล พบว่ามีการสวดพระอภิธรรม โดยระบุถึงการสวดของพระสงฆ์ดังนี้

" ... *พระสงฆ์ราชาคณะ ฐานานุกรม สดับปกรณ์ และพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมทั้งกลางวันกลางคืน* ..." (พงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 2 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ หน้า 89 อ้างใน สมภพ ภิรมย์, 2538: 110)

3) รัชกาลที่ 3

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพ และพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังความว่า

> *"...ทรงสรงน้ำพระบรมศพ ทรงเครื่องต้นพระมหาสุกรำ แล้วอัญเชิญลงพระลองเงินแล้วอัญเชิญสู่พระสุพรรณโกศ ... เสด็จขึ้นสู่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ... ทรงบำเพ็ญพระราชกุศล..."*
>
> *"... แล้วสี่ตำรวจยกเตียงมาตั้งที่มุขเหนือริมผนังตะวันตก สำหรับพระสงฆ์สวดพระอภิธรรม 2 เตียง มีพนักงาน 3 ด้าน เพดานดาดด้วยผ้าขาว และแต่งที่พระแท่น 3 ชั้น ประดับมุกที่เศวตฉัตร 9 ชั้น ตั้งอยู่กลางพระมหาปราสาท สังฆการีอาราธนาพระสงฆ์เข้ามาถวายพระธรรมเทศนา*

สังฆการีได้เชิญหีบพระอภิธรรมเอามาตั้งที่พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมกลางวัน 32 รูป กลางคืน 32 รูป"
(จดหมายเหตุ นายยิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์, 2538: 116)

"...พนักงานศุภรัตแต่งที่พระสงฆ์สวด ปูอาสนะผ้าขาว พนักงานสนมพลเรือนได้รับเครื่องนมัสการตะบะมุกด์มีเชิงต่อท่านข้างใน 2 ที่ ตั้งบูชาพระอภิธรรม เทียนขนาดใหญ่หนักเล่มละ 1 ตำลึง 16 เล่ม ขนาดกลางเล่มละ 1 บาท 2 สลึง 80 เล่ม บูชาทั้งกลางวันกลางคืน มีพุ่มดอกไม้ เชิงเทียนธูป ตะบะละ 10 ตั้ง บูชาไว้ที่พระสงฆ์สวดพระอภิธรรม ทั้งกลางวันกลางคืน คลังมหาสมบัติตั้งกะโถน ขันน้ำ สังฆการีรับเภสัชยาเสียงต่อวิเศษหมากพลู มาตั้งถวายพระสงฆ์คู่สวด พนักงานหัวป่าก็รับเครื่องชาต่อวิเศษ ต้มน้ำร้อนถวายพระสงฆ์ พนักงานพระราชมานูจัดชาวประโคม กลองฉณะ จ่าปี่ 1 จ่ากลอง 1 กลอง 100 แตรงอน 12 แตรฝรั่ง 39 สังข์ 2 พระราชทานข้าวสารคนละถังเงินคนละ 2 สลึง เสมอทุกเดือน พร้อมกันอยู่ ณ ศาลาริมกำแพงหน้ามุขพระมหาปราสาทที่ประดิษฐานพระบรมศพ ประโคม กลางวัน 3 เวลา กลางคืน 3 เวลา กว่าจะถวายพระเพลิง สังฆการีนิมนต์พระสงฆ์รับพระราชทานฉันหน้าพระบรมศพ 65 รูป ฉันเช้า พระราชาคณะ 1 คู่สวด 32 เพลคู่สวด 32 ทุกวัน" พนักงานคลังในซ้ายขวา คลังวิเศษได้จัดเครื่องไทยทานถวายพระสงฆ์ทุกครั้ง... พนักงานสี่ตำรวจทำหน้าที่สระน้ำพระลานพระ มหาปราสาทฝ่ายบูรพาทิศ พระคลังในซ้ายตั้งอ่างจีน ขุนศรีสยุมพรชาวน้ำสรงตั้งขันสาครล้อมพระราชวังซ้ายขวา ตักน้ำมาใส่ขันและอ่าง คลังศุภรัตถวายผ้าชุบสรง สำหรับพระสงฆ์คู่สวดสรงน้ำ... นิมนต์พระสงฆ์คู่สวดเข้าไปปลงพระกัมมัฏฐานสตัปกรณ์..." (รัชกาลที่ 3, จดหมายเหตุงานพระบรมศพ: 149)

4) รัชกาลที่ 4

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพ และพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ดังความว่า

> *"...จึงเชิญพระบรมศพขึ้นประดิษฐานบนพระมหาพิไชยราชรถ ตั้งกระบวนแห่มีรูปสัตว์ต่าง ๆ และรถประเทียบและนางสนมตามเบื้อง หลัง คนเดินกระบวนแห่ 7,000 ออกไปสู่พระเมรุมาศ ตามบุราณราชประเพณี ทำการฉลองพระบรมศพ 7 วัน 7 คืน <u>นิมนต์พระสงฆ์ราชาคณะ พระครูฐานานุกรม ทั้งในกรุง นอกกรุง ปักษ์ใต้ฝ่ายเหนือมาเทศนาและสวดพระอภิธรรมสดับปกรณ์ถวายไทยธรรม</u>เป็นอเนกปริยายต่าง ๆ จำนวนพระสงฆ์หัวเมืองในกรุงมากกว่า 10,000"*(รัชกาลที่ 4 เล่ม 1 "งานพระบรมศพ" หน้าที่ 84-89)

> "*วันพฤหัสบดี ขึ้น 11 ค่ำ เดือน 6 เวลาย่ำฆ้องรุ่ง เชิญพระบรมศพพระเชษฐา ลงจากพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ทรงยานมาศสามลำคาน ตั้งกระบวนแห่ทางสถลสู่เมรุท้องสนามหลวง มีการฉลองสมโภช 7 วัน 7 คืน มีการนิมนต์พระสงฆ์ทั้งในกรุงและนอกกรุง* <u>***พระสงฆ์คู่สวด****ที่สามซ่าง 64 รูป พลัดกันสวดทั้งกลางวันและกลางคืน 64 รูป*</u> *ปรนนิบัติพระสงฆ์เวลาเช้า 400 รูป เพล 400 รูป*" (รัชกาลที่ 4, จดหมายเหตุงานพระบรมศพ: หน้า 186)

> *"...จะได้อาราธนาพระสงฆ์ราชาคณะ ฐานานุกรม เปรียญ ฝ่ายคามวาสี อรัญวาสี ในกรุงนอกกรุงมาสดัปกรณ์ <u>พระสงฆ์คู่สวด</u> สำส้าง 64 รูป ผลัดเปลี่ยนกันสวดพระอภิธรรมทั้งกลางวันกลางคืน แล้วจะได้ปรนนิบัติพระสงฆ์เวลาเช้า 400 รูป เพล 400 รูป ทุกวัน และมีงานมหรสพสมโภชเป็นคำรบ 7 วัน 7 คืน ..."* (รัชกาลที่ 4 ,จดหมายเหตุงานพระบรมศพ : 163)

5) รัชกาลที่ 5

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าฯ ให้จัดพระงานพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังความว่า

> "*...มีการสรงน้ำทรงเครื่องพระบรมศพแล้วเชิญลงพระลองเงิน จัดกระบวนแห่พระบรมศพมาประกอบพระโกศใหญ่ประดิษฐาน ไว้บนพระเบญจาทองคำจำหลักลายดุน ตกแต่งพระบรมศพด้วยเครื่องสูง เครื่องราชูปโภค เตียงสำหรับพระสงฆ์สวดอภิธรรม 2 เตียง มีให้ประโคมตามอย่างโบราณราชประเพณี*"

> "*... อัญเชิญพระบรมศพสู่พระเมรุมาศ ในวันเสาร์ ขึ้น 11 ค่ำ เดือน 4 เวลาตี 11 ทุ่ม จากพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทด้วยยานมาศสามลำคาน ตั้งกระบวนพระราชอิสริยายศแห่ตามสถลมารค ยาตราไปยังหน้าวัดเชตุพน แล้วอัญเชิญพระโกศพระบรมศพ ขึ้นประดิษฐานบนพระมหาพิชัยราชรถ สู่พระเมรุท้องสนามหลวง อัญเชิญพระบรมศพขึ้นพระที่นั่งเบญจาทองคำ มีมหรสพสมโภช 7 วัน 7 คืน พระสงฆ์ฝ่ายคามวาสี อรัญวาสี สดับปกรณ์ 64 รูป <u>ผลัดกันสวดทั้งกลางวันกลางคืน</u> ทรงปฏิบัติพระสงฆ์ตอนเช้า 400 รูป เวลาเพล 400 รูป*"

> "*.....ในมหาปราสาทด้านตะวันตก ตั้งเครื่องสูงราชูปโภค <u>ตั้งเตียงพระสงฆ์สวดพระอภิธรรม 2 เตียง</u> และมี "นางร้องไห้" มีเครื่องประโคมตามอย่างพระบรมศพแต่ก่อน ...*" (จดหมายเหตุ นายิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์ , 2538: 138)

> "*...ชาวเจ้าพนักงานทรงเครื่องพระบรมศพตั้งเครื่องสูงชุมสาย เสร็จแล้วให้อาราธนาพระสงฆ์ราชาคณะ พระสงฆ์ราชาคณะฐานานุกรม เปรียญ อันดับ ฝ่ายคามวาสีอรัญวาสี ทั้งในกรุงนอกกรุงมาสดับปกรณ์ <u>พระสงฆ์สวดสำสร้าง 64 ผลัดเปลี่ยนกันสวดพระอภิธรรมทั้งกลางวันกลางคืน</u> แล้วจะได้ปฏิบัติพระสงฆ์ เวลาเช้า 400 รูป เพล 400 รูปทุกวัน...*" (รัชกาลที่ 5, จดหมายเหตุงานพระบรมศพ : 186)

"แล้วให้เบิกเงินต่อชาวพระคลังมหาสมบัติให้สังฆการีถวาย พระสงฆ์สวด 4 ซ่าง..."

"อนึ่งให้ชาวพระคลังศุภรัตเอาอาสนะ ม่าน หมอน เสื่อ อ่อน ไปแต่งที่พระสงฆ์สวด 4 ทิศในพระเมรุ ถวายพระสงฆ์สวด ฉัน สดับปกรณ์ให้พอ แล้วให้จัดจัดผ้าไตร ไทยธรรม..."

"อนึ่งให้สังฆการีนิมนต์พระสงฆ์สวดพระอภิธรรม ซ่างละ 16 รูป 4 ทิศ 64 รูปรับพระราชทานฉันเช้า 400 รูป เพล 400 ซองรับเภสัชอังคาส น้ำชา ยาเสียง ตั้งหัวท้ายหนังสือ ฉันเช้า 400 ซอง เพล 400 ซอง ทุกวันทุกคืน กว่าจะถวายพระเพลิง"

"อนึ่ง ให้ล้อมพระราชวังซ้ายขวา เกณฑ์ไพรตักน้ำใส่อ่าง ถวายพระสงฆ์สวดฉันในสามซ่างให้พอรอบทั้ง 4 ด้านให้ตัก เสมอทุกวัน กว่าจะเสร็จการพระบรมศพ" (จดหมายเหตุนายิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์, 2538: 143-144)

งานพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์บรมราชเทวี ดังความว่า

"...แล้วเสด็จกลับประทับที่พระที่นั่งทรงธรรม มีเทศนา 2 กัณฑ์ สมเด็จพุทธโฆษาจารย์ถวายพระเทศนาพระสังคินี ***พระพิธีธรรม****วัดบวรนิเวศน์สวดพระวิภังค์จบแล้ว พระพิมลธรรมถวายเทศนาพระวิภังค์* ***พระพิธีธรรม****วัดบวรนิเวศน์สวดพระวิภังค์จบ แล้วเสด็จพระราชดำเนินเป็นพระเมรุ..."*

เสด็จเข้าที่หลวงราโชถวายอยู่งาน ครั้นแล้วเจ้าพนักงานนิมนต์พระสงฆ์ขึ้นมาถวายพระเทศน์ พระโพธิวงศ์ถวายเทศนาสังคหปริจเฉท 4 ***พระพิธีธรรม****วัดราชบูรณสวดสังคหปริจเฉท 4 จบ พระศรีวิสุทธิวงศ์ถวายเทศน์สังคหปริจเฉท 5* ***พระพิธีธรรม*** *วัดสระเกษสวดสังคหปริจเฉท 5 จบ* (จดหมายเหตุนายิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์, 2538: 154-157)

ในพระราชพิธีกุศลพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์บรมราชเทวี ที่คัดมาแสดงนี้ นับว่าเป็นเอกสารชิ้นแรกที่ปรากฏคำว่า "พระพิธีธรรม" ผู้ทำหน้าที่สวดพระอภิธรรม ข้อมูลระบุด้วยว่าเป็นสำรับพระพิธีธรรมวัดบวรนิเวศน์ฯ และวัดวัดราชบูรณ และวัด

สระเกศ เป็นรูปแบบการสวดพระอภิธรรมที่จัดสวดสลับกับการแสดงพระธรรมเทศนา โดยใช้เนื้อหาพระอภิธรรมที่สอดคล้องกับพระธรรมเทศนาที่เทศน์ก่อนหน้านั้น

6) รัชกาลที่ 6

งานพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ ดังความว่า

> "*...มุขตะวันตกตั้งแวนฟ้าทองคำ 3 ชั้น บนฐานพระบุพโพ มีฐานเขียวกั้นพระฉากผูกพระสูตร มุขเหนือตั้งพระแท่นเป็น<u>เตียงพระสงฆ์สวดพระอภิธรรม</u> ทางข้างผนังด้านตะวันออกด้านตะวันตกตรงกันเป็น 2 เตียง*" (จดหมายเหตุนายิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์ , 2538: 160)

> "*...ส่วนที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทมี<u>พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมทั้งกลางวันกลางคืน</u> รับพระราชทานฉันเช้า 32 รูป เพล 16 รูป*" (จดหมายเหตุนายิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์ , 2538: 162)

> "*...พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงทอดผ้าไตร 50 ที่มุขตะวันออก พระสงฆ์สดับปกรณ์ ถวายอนุโมทนา ถวายอติเรก และถวายพระพรลา เสร็จทรงจุดเทียนเครื่องนมัสการพานทองทิศบูชาธรรมที่มณฑปสังเค็ดยอด* ***<u>พระพิธีธรรมขึ้น</u>*** *<u>สวดพระอภิธรรมผลัดเปลี่ยนกันทั้ง 2 มณฑป</u> แล้วเสด็จขึ้น...*" (จดหมายเหตุนายิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์ , 2538: 173-174)

> "*พอเทศน์จบทรงจุดเทียนเครื่องนมัสการทองทิศบูชาธรรมที่มณฑปสังเค็ดยอด พระสงฆ์ 4 รูป ขึ้นสวด ครั้นสวดจบทรงสดับปกรณ์ไตรสังเค็ดพระเทศน์ และไตรพระสวดบูชาธรรมที่มุขตะวันออก*" (จดหมายเหตุนายิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์ , 2538: 175)

"ทรงจุดเทียนเครื่องนมัสการทรงธรรม ทรงสดับพระธรรมเทศนากัณฑ์ 3 จบแล้วทรงจุดเทียนเครื่องบูชาธรรมที่มณฑปสังเค็ดตะวันตกพระสงฆ์ขึ้นสวด..." (จดหมายเหตุนายิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์, 2538: 184)

"...เชิญพระบรมศพขึ้นประดิษฐานที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทบนแว่นฟ้าทองคำภายใต้พระนพปฎลเศวตฉัตร ตกแต่งพระโกศด้วยราชอิสริยยศ ราชูปโภค พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงบำเพ็ญพระราชกุศลตามพระราชประเพณี"

"...เชิญพระโกศพระบรมอัฐิสู่พระที่นั่งทรงธรรม ทรงจุดธูปเทียนสักการะพระบรมอัฐิแล้วทรงบำเพ็ญพระราชกุศลพระสงฆ์สดับปกรณ์ 50 รูป" (รักไทย สิงห์สถิต, 2530: 26)

7) รัชกาลที่ 7

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 7 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ตามพระราชโองการที่ทรงแสดงพระราชประสงค์ไว้เกือบทุกข้อ ... ทรงยกเลิกไม่ให้มีการร้องไห้แต่ใครจะร้องก็ไม่ว่าแต่ขอให้ร้องจากใจจริง และทรงตัดราชรถออก 3 องค์ เนื่องจากทรงเห็นว่าไม่สมควรสิ้นเปลืองพระราชทรัพย์ (เล่มเดียวกัน, 2530: 26)

"...ตั้งแต่ได้เชิญพระศพขึ้นประดิษฐานบทพระเมรุ ***พระพิธีธรรม****ได้เข้าประจำสร้างทั้งสี่ ผลัดกันสวดพระอภิธรรม..."* (จดหมายเหตุนายิ้ม ปัณฑยางกูร อ้างใน สมภพ ภิรมย์, 2538: 254)

8) รัชกาลที่ 8

การพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ มิได้จัดในประเทศไทย หลังจากทรงสละพระราชสมบัติแล้วทรงประทับอยู่ต่างประเทศ เมื่อสวรรคตแล้วก็จัดพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพที่สุสานโกลเด้นกรีน ประเทศอังกฤษ ประกอบกับการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นประชาธิปไตย การพระราชพิธีทั้งมวลก็เป็นหน้าที่ของรัฐบาลเป็นผู้รับผิดชอบ มีการอัญเชิญพระบรมอัฐิเพื่อประกอบพระราชกุศลที่พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท

ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ ทรงปฏิบัติบำเพ็ญกุศลพระสงฆ์ 50 รูป สวดศัทธพรตคาถา...”(รัก ไทย สิงห์สถิตย์, 2530: 27)

9) รัชกาลที่ 9

มีการจัดพระราชพิธีพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอนันทรมหิดล ตามแบบขัตติยราชประเพณีอย่างโบราณทุกประการ นับว่าสมัยนี้เป็นสมัยที่เริ่มมีเทคโนโลยี การบันทึกภาพพยนตร์เก็บไว้เป็นหลักฐาน เป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยไว้อย่างดี

งานพระบรมพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศพพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี

> “ *การบำเพ็ญพระราชกุศลถวายพระราชกุศลพระบรมศพ นับตั้งแต่วันที่เสด็จสวรรคตแล้ว พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวที่ทรงขึ้นครองราชย์ โปรดเกล้าฯ ให้มี**พระพิธีธรรม** นิมนต์พระจากวัดหลวงเก้าวัด สวดพระอภิธรรมทั้งกลางวันและกลางคืน โดยเริ่มสวดตั้งแต่เวลา 6 นาฬิกา จนถึง 24 นาฬิกาทุกวัน มีกำหนด 100 วัน โดยสับเปลี่ยนเป็นชุด ชุดละ 8 รูป ชุดแรกจะสวดตั้งแต่ 6 นาฬิกา ถึง 18 นาฬิกา พระสงฆ์ชุดนี้จะรับพระราชทานฉันเพลสลับพระสงฆ์อีกชุดหนึ่งจะสวดตั้งแต่เวลา 18 นาฬิกาถึง 24 นาฬิกา และจำวัดที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท เพื่อรับพระราชทานฉันเช้า*” (เล่มเดียวกัน, 2530: 32)

จากหลักฐานทางประวัติศาสนาที่กล่าวไว้ในพระราชพิธีพระบรมศพในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นั้นแสดงให้เห็นได้ว่าการจัดการพระบรมศพนั้นมีความยิ่งใหญ่อย่างมากโดยได้รับรูปแบบองค์ประกอบของพิธีกรรม และแนวปฏิบัติมาจากราชประเพณีที่ได้สืบทอดมาจากกรุงศรีอยุธยา แต่มีการปรับเปลี่ยนแนวคิดและเครื่องประกอบกอบพิธีบางอย่างทั้งนี้ยึดแนวคิดเรื่องการลดความฟุ่มเฟือย และยึดหลักด้านความเหมาะสมของแต่ละยุคสมัย

ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นการยึดหลักการฟื้นฟูขนบธรรมเนียมประเพณีที่เคยกระทำสืบมาแต่โบราณและดำริให้ปฏิบัติอย่างสมบูรณ์ทุกประการ อีกทั้งพระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์พระศาสนาอย่างจริงจัง ฉะนั้นสรุปได้ว่าแนวคิดและการปฏิบัติ ยังคงรักษาธรรมเนียมที่เคยมีมาในสมัยอยุธยาไว้อย่างสมบูรณ์

เมื่อเข้าสู่ยุคของการติดต่อสื่อสารกับต่างชาติที่เริ่มเข้าติดต่อสัมพันธ์กัน ในยุคสมัยนี้เริ่มคำนึงถึงหลักความเป็นเหตุเป็นผลตามความเป็นจริงของประเพณีที่สืบทอดมา เริ่มลดความยิ่งใหญ่

ของงานลง และได้ประกาศยกเลิกขนบธรรมเนียมที่ไม่เป็นเหตุเป็นผลออกเสีย ประเพณีบางอย่างที่เป็นก่อให้เกิดความลำบากแก่ประชาชน เช่นการโกนหัวไว้ทุกตลอดช่วงเวลาที่บำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพ หรือนางร้องไห้ เป็นต้น ส่วนการบำเพ็ญพระราชกุศลนั้นเป็นสิ่งที่ยึดถือปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง แสดงให้เห็นว่าเป็นหัวใจของการจัดพิธีพระบรมศพ แต่ละกระบวนการต้องมีการสดับปกรณ์ด้วยพระสงฆ์จำนวนมาก และมีการสวดพระอภิธรรมเป็นเวลานานตลอดทั้งกลางวันและกลางคืน มีการแสดงพระธรรมเทศนา เหล่านี้นับเป็นการบำเพ็ญพระราชกุศลครั้งใหญ่ และมีเอกสารหลายฉบับสมัยรัชกาลที่ 1-4 ระบุไว้ว่าพระสงฆ์ที่สวดพระอภิธรรมในพิธีดังกล่าวเรียกว่า "พระคู่สวด" ส่วนเอกสารในรัชกาลที่ 5 ปรากฏคำเรียกว่า "พระพิธีธรรม" เป็นครั้งแรก

4.2 พระพิธีธรรมและพระอารามหลวง

ทำเนียบพระสงฆ์ของไทยนั้นมีการจัดสรรลำดับชั้นในการบริหารและตำแหน่งหน้าที่เป็นลำดับ ตั้งแต่สงฆ์ระดับสามัญไปจนถึงประมุขของสงฆ์ ที่เรียกว่า พระสังฆราช นั้น ถือเป็นระบบการบริหารทางพระพุทธศาสนาของไทยโดยเฉพาะ อันเป็นการจัดลำดับความอาวุโส มีความลดหลั่นกัน ตามความเหมาะสมของฐานันดรของพระสงฆ์แต่ละรูป คำว่า "ฐานันดร" นั้นหมายความว่า ยศพระ ที่เรียกว่า "สมณศักดิ์" แปลว่า ที่หรือชั้นอันเป็นลำดับกัน ตำแหน่งนั้นหมายเอากรณียะ คือหน้าที่อันพระพึงกระทำ ฐานันดรนั้นสมควรแก่พระผู้สามารถ (สำนักราชเลขาธิการ, 2542: 102)

คำว่า "พระพิธีธรรม" ตามความหมายในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปี 2542 ให้นิยามไว้ว่า พระสงฆ์จำนวน 4 รูปที่ได้รับสมมุติให้สวดภาณวารหรือสวดอัฏนาในงานพระราชพิธีตรุษสงกรานต์ หรือสวดอภิธรรมในการศพของหลวง ต่อมาเมื่อได้ยกเลิกพิธีตรุษแล้วพระพิธีธรรมคงมีหน้าที่สวดพระอภิธรรมในงานพระศพหรืองานศพบุคคลต่าง ๆ ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์ ในส่วนของความเป็นมา และความหมายของคำดังกล่าวนั้นจะได้มีการวินิจฉัยในลำดับต่อไป

4.2.1 ความเป็นมาของพระพิธีธรรม

การเรียก "พระพิธีธรรม" นั้นปรากฏครั้งแรกเมื่อไรนั้นยังไม่สามารถระบุชัดเจนได้จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์มีกล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ดังนี้สามารถสรุปเป็นเบื้องต้นไว้ว่า คำว่า "พระพิธีธรรม" ปรากฏใช้เป็นครั้งแรกเมื่องานพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารี

รัตน์บรมราชเทวีสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งไม่ปรากฏคำนี้ในรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 4 แต่พบคำว่า "พระคู่สวด" เป็นชื่อเรียกพระสงฆ์ที่ทำหน้าที่สวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง จึงสันนิษฐานได้ว่าก่อนที่จะเรียกว่า "พระพิธีธรรม" นั้น เดิมได้เรียกว่า "พระคู่สวด" โดยมีหลักฐานปรากฏอย่างชัดเจนดังได้กล่าวไว้ในพระราชพิธีพระบรมศพของแต่ละรัชกาลในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ประเด็นต่อไปนี้เป็นการศึกษารวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของพระพิธีธรรมที่อยู่ในเอกสารอื่น ๆ นอกเหนือจากงานพระราชพิธีพระบรมศพตามที่ได้กล่าวไว้แล้วในส่วนของที่มาและพัฒนาการของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในสมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์แล้วนั้น ดังจะนำเสนอต่อไปนี้ แบ่งเป็นวาระและภารกิจต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระพิธีธรรมหรือ พระคู่สวด

เริง อรรถวิบูลย์ (2512: 43-44 เล่ม 2) ได้สันนิษฐานเกี่ยวกับชื่อเรียกพระพิธีธรรม ไว้ดังนี้

> *"...ที่มาของคำว่าพระพิธีธรรมนั้น เดิมมาแต่ยุคก่อนรัชกาลที่ 4 เขียนโดยตรงตัวทีเดียวว่า "พระพิธีทำ" ทรงตำหนิว่าการเขียนอย่างนี้เป็นการมักง่ายและดาดเกินไป ความหมายของคำว่าพระพิธีทำนั้น หมายเอาพระสงฆ์ผู้มีความรู้ความสามารถในอันจะประกอบพิธีการได้โดยเฉพาะ ซึ่งแตกต่างไปจากพระสงฆ์อื่น ๆ ทั่วไป ฉะนั้นคำว่า "พระพิธีธรรม" จึงเป็นตำแหน่งของสงฆ์..."*

- พระราชพิธีตรุษ

พระราชพิธีตรุษหรือเรียกว่า พระราชพิธีสัมพัจฉรฉินทร์ หรือพระราชพิธีอาพาธพินาศนั้นเป็นโบราณราชประเพณีที่มีการสืบทอดต่อมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ โดยเป็นการเจริญพระพุทธมนต์ครั้งใหญ่ โดยมีพระสงฆ์ทำการสวดพระปริตรบทต่าง ๆ จนตลอดรุ่งสว่าง พิธีกรรมดังกล่าวมีการกล่าวถึงพระพิธีธรรมและพระคู่สวด ไว้ดังนี้

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระวินิจฉันเกี่ยวกับพระพิธีธรรมไว้ดังนี้

> *พระพิธีธรรมมีขึ้นสำหรับสวดอาฏานาติยสูตรในพิธีตรุษต่อกัน 9 สำรับพอรุ่งสว่างคงจะหวุดหวิดบ้าง พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้เพิ่มพระพิธีธรรมวัดสุทัศน์ขึ้นอีกวัด 1 ถึงรัชกาลที่ 4 จะเป็นแต่เพิ่มพระพิธีธรรมวัดบวรนิเวศน์ขึ้นก็จะมาก*

> *เกินการ จึงโปรดให้เปลี่ยนพระพิธีธรรมวัดโมลีโลกมาเป็นวัดบวรนิเวศน์ และมิได้มีการเพิ่มเติมต่อมา* (สาส์นสมเด็จ เล่ม 18 , 2505 :16-18)

จากเอกสารของกรมพระสมมตอมรพันธุ์ฯ (2505: 171-172) ได้กล่าวถึงพระราชพิธีในสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏคำว่าว่า "คู่สรวด" ในประกาศการพระราชพิธี เรื่องพระตำราพระราชพิธีตรุษเก่า สำหรับพระนครราชธานี กรุงเทพมหานคร ความว่า

> *"ถึงกำหนดเดือน 4 แรม 8 ค่ำ ให้เจ้าพนักงานปลูกโรงราชพิธี 10 โรง ฟากละ 5 โรง สี่มุมเมือง 4 โรง กลางโรงหนึ่ง ท้องพระโรงๆ หนึ่ง เปน 11 โรง ให้สังฆการีนิมนต์พระสังฆราชาคณะ **คู่สรวด**ภาณวารและภาณยักษ์มาสรวด ณ โรงใน 64 โรงนอก 120 รวม 184 รูป..."*

ปรากฏการกล่าวถึงการพระราชทานสมณศักดิ์สำหรับพระพิธีธรรมโดยเฉพาะ ซึ่งกลายเป็นสมณศักดิ์ที่ได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนี้

> *"...ได้ยินว่าในรัชสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดการสวดภาณยักษ์มาก ถึงกับเสด็จพระราชดำเนินทรงประทับฟังโดยตลอด และรับสั่งกับพระสงฆ์ที่สวดด้วยสุ้มเสียงดีเป็นพิเศษด้วยพระองค์เอง พร้อมทั้งทรงโปรดแต่งตั้งให้พระสงฆ์รูปนั้นดำรงตำแหน่งสมณศักดิ์ชั้นพระครูสัญญาบัตร ด้วยทรงคิดชื่อสมณศักดิ์นั้นว่า "สรวุฒิพิศิษฐ์" และ "สรวุฒิพิศาล" แปลตามความหมายว่า เป็นผู้เจริญด้วยเสียงอันไพเราะกว้างขวาง ซึ่งตำแหน่งดังกล่าวนี้ในกาลต่อมาเป็นธรรมเนียมว่า ทรงตั้งเฉพาะพระพิธีธรรมที่ได้รับหน้าที่เป็นหัวหน้า ผู้เจริญด้วยอายุพรรษาและทรงจำท่วงทำนองไว้ได้โดยตลอด..."* (เริง อรรถวิบูลย์, 2512: 451 เล่ม 2)

จากคำวินิจฉัยของบุคคลต่าง ๆ สามารถสรุปได้ว่าการะพิธีธรรมและพระคู่สวดได้เป็นคำเรียกพระสงฆ์ผู้ทำหน้าที่สวดภาณวารในพิธีสัมพัจฉรฉินทร์ หรือพิธีตรุษ หรือพิธีอาพาธพินาศ หรือเรียกโดยทั่วไปว่า สวดอาฏานาติยปริตร หรือสวดภาณยักษ์

- พระราชพิธีสวดจตุรเวท

การสวดจตุรเวทนั้นเป็นการเจริญพระพุทธมนต์เพื่อทำน้ำพระพุทธมนต์ถวายเป็นน้ำใช้สำหรับสรงแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและใช้ประพรมบริเวณพระบรมมหาราชวังเป็นประจำ ซึ่งเป็นพิธีที่ปฏิบัติสืบต่อมาจนกระทั่งปัจจุบัน พระสงฆ์ที่ทำหน้าที่สวดบทพระพุทธมนต์ดังกล่าวได้ปรากฏว่ามีพระพิธีธรรมและพระคู่สวดเกี่ยวข้องอยู่ ดังความต่อไปนี้

พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 6 ปรากฏพระสงฆ์มีสถานภาพเป็น "พระพิธีธรรม" อยู่ในเรื่องพระราชพิธีต่าง ๆ ดังความว่า

> *"<u>พระพิธีธรรม</u> 200 รูปสวดจตุรเวคเวลากลางคืน ที่หอศาสตราคม วันพระวันละ 4 รูป ทุก ๆ วันพระ พระปริตรรามัญ 1825 รูป 365 วัน วัดชนะสงครามสวดมนตร์เวลากลางวันทุก ๆ วันวันละ 5 รูป บาญชี นิตยภัตรเดือนและนิตยภัตรปีในงบประมาณ พ.ศ. 2467 พระสวดปริตร 80 รูป 640 <u>พระพิธีธรรม 40</u> รูป 480 รวมเงิน 1120"* (รัชกาลที่ 6, มร.6 ว/10 หน้า 145-146)

> *"**พระพิธีธรรม**สวดจตุรเวคเวลากลางคืน ที่หอศาสตราคม วันพระวันละ 4 รูป ทุก ๆ วันพระ พระปริตรรามัญวัดชนะสงครามสวดมนต์เวลากลางวันทุก ๆ วัน วันละ 5 รูป..."* (รัชกาลที่ 6 , มร.6/10)

- พระสงฆ์กรรมวาจา ฐานนานุกรมพระราชาคณะ

ในปัจจุบันสมณศักดิ์ที่เรียกว่า "พระคู่สวด" ดังกล่าวนั้นได้สืบทอดมาถึงปัจจุบัน ฐานะเป็นสมณศักดิ์ชั้นพระครูที่เป็นพระฐานานุกรม ผู้สวดรับกฐินพระราชทานประจำปี และเป็นพระพิธีธรรมผู้เป็นหัวหน้าสำรับ ของวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฏิ์ (พระครูสรวุฒิพิศิษฎ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม), สัมภาษณ์) นอกจากนี้ยังมีผู้ให้ข้อมูลและทำการวินิจฉัยคำทั้งสองนี้ ไว้ดังต่อไปนี้

ในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 5 ปรากฏพระสงฆ์มีสถานภาพเป็น "พระพิธีธรรม" ดังความว่า

"...บาญชี สวดมนต์ ฉันเช้า ในการฉลองวัดอรุณราชวราราม... จำนวนพระสงฆ์ที่วัดอรุณราชวราราม ที่ได้ส่งมาครั้งก่อนนั้นยัง คลาดเคลื่อนอยู่ เอาฉบับนี้เป็นแม่ คือ พระราชคณะ 1 พระครู ปลัด 1 พระถานา 7 เปรียญ 2 พระพิธีธรรม 4 อันดับ 109 รวม 124 รูป" (รัชกาลที่ 5, มร.5 รล/4 หน้า 145-146)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประทานพระวินิจฉัยเกี่ยวกับพระพิธีธรรมกับพระคู่สวด ดังความว่า

"มีวินิจฉัยที่จะกล่าวต่อไปถึงพระสี่องค์ ซึ่งขึ้นนั่งสวดภารวาณบนเตียง ซึ่งทูลกระหม่อมทรงบัญญัติให้เรียกว่า "พระพิธีธรรม" ในตำราทั้งสองฉบับเรียกว่า "พระคู่สวด" อันความหมายว่า "สององค์ด้วยกัน" ไฉนจึงเรียกเช่นนั้น ข้อนี้พิจารณาเห็นเค้าเงื่อนสาวขึ้นไปได้อย่างว่า "จนต้นตอ" คือมาจากสวดกรรมวาจา เช่นสวดญัตติบวชนาคเป็นต้น... วิธีสวดกรรมวาจาในเมืองไทยสวดปากเปล่าแต่ให้สององค์ด้วยกันเพื่อกันอักขระวิบัติเหมือนกัน ที่เรียกว่า "คู่สวด" ..ข้อนี้พึงเห็นได้ด้วยพระพิธีธรรมนั้น ในสำรับสี่องค์จัดกันเป็นสองคู่ แต่ละคู่มีแม่คู่องค์หนึ่ง เวลาสวดก็สวดทีละคู่ ไม่สวดพร้อมกันทั้งสี่องค์ ที่ให้ขึ้นนั่งเตียงคราวละสองคู่นั้น เพราะจะให้จำนวนพระครบสี่เป็นองค์สงฆ์เป็นสำคัญ"

(สาส์นสมเด็จ, 2505: 164-165 เล่ม 17)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงประทานข้อวินิจฉัยดังความว่า

"ชื่อที่เรียกว่าพระพิธีธรรมนั้นมีขึ้นในรัชกาลที่ 4 ก่อนนั้นจะเรียกว่ากะไรได้แต่คิดคาด เห็นจะเรียกกันว่า "พระคู่สวด" อนุโลมต่อจาก "พระครูคู่สวด" เห็นจะไม่เรียกว่า "พระนักสวด" เพราะไปพ้องกับพระพวกสวดพระอภิธรรมตามหน้าศพ ..." (สาส์นสมเด็จ, 2505: 49 เล่ม 18)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประทานสรุปความว่า *" 'พระพิธีธรรม' เพิ่งจะได้ทราบความว่าชื่อนี้มีขึ้นในรัชกาลที่ 4 พระราชดำรัสกริ้วพัชนี อันเป็นเหตุให้เกิดพัดยศรองขึ้น..."* (สาส์นสมเด็จ, 2505 : 92 เล่ม 18)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงประทานข้อวินิจฉัย "พระครูคู่สวด" ความว่า

> *"...กิจที่พระครูคู่สวดสวดกรรมวาจาก็เคยเห็นสวดแต่ในพิธีกฐินอย่างเดียว พิธีอื่นเช่นบวชนาคก็ดี หรือผูกพัทธสีมาก็ดี ชั้นพระเถระเป็นผู้สวดกรรมวาจา หาตกถึงพระครูคู่สวดไม่...จึงเห็นว่าตำแหน่งพระครูคู่สวดน่าจะตั้งขึ้นสำหรับสวดพิธีตรุษ เพราะพระธรรมจักรและมหาสมัยทั้งสองพระสูตรนั้น ไม่ได้อยู่ในภารวารพระสงฆ์สามัญท่องมิได้ท่องจำไว้ จึงต้องให้มีผู้ท่องจำสวดสองพระสูตรนั้นโดยเฉพาะ บางทีจะเป็นผู้ฝึกหัดพระพิธีธรรมด้วยจึงเรียกว่า "พระครู" ..."* (สาส์นสมเด็จ, 2505: 165-166 เล่ม 17)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีพระวินิจฉัย เกี่ยวกับคำว่า "พระคู่สวด" ความว่า

> *"...ส่วนคำที่เรียกว่าแม่ลูกคู่นั้นก็ได้สังเกต เป็นแม่คู่ลูกคู่จริง ๆ ในเวลาร้อง เช่น "อินโท" ในเมื่อสวดอาฏานาติยสูตรเป็นต้น แม่คู่เป็นผู้เดินคำ ลูกคู่เป็นผู้ต่อไม่ให้เสียงขาดหายไปเพราะหยุดหายใจ แต่เวลาสวดคือไม่ใช้ร้องนั้นสวดไปพร้อมกันทั้งคู่ ได้แก่คำว่าคู่สวด คำที่เรียกว่าคู่สวดก็มาสวดญัตติถูกตามกระแสพระดำริ ที่เอาไปเรียกลูกคู่ละครก็เอาไปจากคู่สวดของพระนั้นเอง"*
>
> (สาส์นสมเด็จ, 2505 189-190 เล่ม 17)

นอกจากนี้เสฐียรโกเศศ (2500: 480-481)ได้วินิจฉัย "พระคู่สวด" ที่สอดคล้องกันไว้ดังนี้

> *"...ปรกติการสวดมีพระ 4 องค์ เรียกกันว่าคู่สวด เพราะสวดทีละคู่แบ่งกันสวดคู่ละภาคองค์หนึ่งเป็นแม่คู่ อีกองค์หนึ่งเป็นลูกคู่*

แม่คู่สวดตั้งต้นแล้วลูกคู่รับเพื่อประโยชน์ไม่ให้ฟังขาดเสียงเพราะหยุดหายใจ คู่ที่ 1 สวดคาถา 2 บท แล้วคู่ที่ 2 ผลัดสวดอีก 2 บาท..."

เริง อรรถวิบูลย์ (2512: 45 เล่ม 2) ได้กล่าวถึงสำรับพระพิธีธรรมและพระอารามหลวง ความว่า

"... ในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พระพิธีธรรมโปรดตั้งขึ้นประจำพระอารามหลวงรวมด้วยกัน 12 พระอาราม พระอารามหนึ่ง ๆ มีจำนวน 4 รูป เรียกว่า 1 สำรับ ได้ยินว่าวัดราชสิทธาราม เป็นวัดต้นสำหรับจังหวัดธนบุรี ฝั่งพระนครได้แก่วัดราชบูรณะฯ (วัดเลียบ) เป็นวัดต้น ซึ่งวัดต้นทั้งสองวัดนี้ เรียกขานกันในหมู่นักสวดและนักฟังสวดทั่วไปว่า "สำรับราชครู" อันมีความหมายว่า ท่วงทำนองหรือกลเม็ดในการร้องสวดทุกวรรคตอน ได้รักษาของเดิมซึ่งมี มาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาไว้ได้ทุกประการ"

จากการศึกษาข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ สามารถสรุปความหมายของพระพิธีธรรมได้ดังนี้ "พระพิธีธรรม" คือ พระสงฆ์ซึ่งได้รับตำแหน่งพิเศษ มีหน้าที่ในการสวดภาณวาร หรือสวดอาฏนาติยปริตรในงานพระราชพิธีตรุษสงกรานต์ สวดจตุรเวท และสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง โดยพิจารณาจากบริบทของการสวดพระอภิธรรมในพิธีพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรม ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลปัจจุบัน แสดงให้เห็นว่าการสวดพระอภิธรรมในงานที่จัดขึ้นนั้นเป็นสิ่งที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นราชประเพณี โดยในกระบวนพิธีได้กล่าวถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ของการสวดพระอภิธรรม ซึ่งประกอบไปด้วยพระสงฆ์เป็นผู้ทำการสวดบทพระอภิธรรม นั่งสวดในสถานที่ที่จัดไว้เฉพาะเรียกว่า "ซ่าง" ณ ตำแหน่งหนึ่งในบริเวณมณฑลพิธี มีการสวดพระอภิธรรมตลอดทั้งกลางวันและกลางคืน โดยผลัดกันสวด และมีการพระราชทานภัตตาหารเช้าและเพลให้กับพระสงฆ์ผู้ที่สวดนั้น กิจกรรมดังกล่าวมานี้เป็นกิจกรรมที่มีลักษณะยกข้อความมากล่าวซ้ำในบันทึกพระราชพิธีพระบรมศพและพระศพในสมัยต่อ ๆ มา เพียงแต่มีการใช้คำที่ผิดเพี้ยนไปบ้างเพียงเล็กน้อย แต่เมื่อพิจารณาภาพรวมแล้ว พบว่าเป็นการปฏิบัติภายใต้แบบแผนเดียวกันทั้งสิ้น

ประเด็นของพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมที่ผู้วิจัยต้องการศึกษานั้น พบว่ามีการใช้คำเรียกพระสงฆ์ผู้ที่ทำหน้าที่สวดพระอภิธรรมในพระราชพิธีพระบรมศพอย่างไม่แน่นอน กล่าวคือได้แสดงความเฉพาะบ้างและไม่ได้แสดงความเฉพาะบ้างปะปนกันไปถึงแม้ว่าจะเป็นเอกสารในสมัยเดียวกันก็ตาม ช่วงต้นสมัยรัตนโกสินทร์เป็นการกล่าวถึงพิธีอย่างกว้าง ๆ พระสงฆ์ผู้สวดนั้นกล่าวเพียงว่าเป็นเพียงพระสงฆ์ หรือพระสวดพระอภิธรรมเท่านั้น และบางเอกสารมีการระบุเพิ่มเติมว่า “พระคู่สวด” อย่างไรก็ตามข้อมูลที่สามารถยืนยันข้อสรุปถึงพระสงฆ์กลุ่มดังกล่าว ว่าเป็นกลุ่มเดียวกัน (เพียงแต่ใช้ชื่อต่างกันเท่านั้น) นั้นคือ ภารกิจ หน้าที่ และกิจกรรมในการสวด ที่เป็นอย่างเดียวกันได้ระบุถึงการปฏิบัติทำหน้าที่เช่นเดียวกัน ประกอบกับมีรายละเอียดเกี่ยวกับการสวดตรงกัน จนมาถึงข้อมูลที่ปรากฏคำว่า “พระพิธีธรรม” ในเอกสารครั้งแรก คือ พระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์บรมราชเทวี ได้มีการระบุคำว่า “พระพิธีธรรม” พร้อมกับระบุวัดของพระพิธีธรรมสำรับนั้นด้วย ประกอบกับมีข้อมูลที่ยังคงเป็นกิจกรรมในการสวดพระอภิธรรมเหมือนกับข้อมูลในสมัยก่อนหน้านั้น อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าได้ปรากฏการใช้คำว่า “พระพิธีธรรม” ในตำแหน่งพระสงฆ์ผู้ทำหน้าที่สวดพระอภิธรรมในพระราชพิธีนั้นแล้ว และพบว่ามีการใช้คำดังกล่าวมากขึ้นในระยะเวลาต่อมา แต่ทั้งนี้ข้อมูลในบันทึกในสมัยต่อ ๆ มานั้น มิได้ใช้คำว่า “พระพิธีธรรม” ทั้งหมดเสียทีเดียว ปรากฏใช้โดยระบุว่าพระพิธีธรรมบ้างไม่ได้ระบุว่าเป็นพระพิธีธรรมบ้าง หรือเรียกพระคู่สวด อย่างเดิมบ้างก็พบในเอกสาร

จึงสามารถสรุปความจากข้อมูลที่ศึกษาได้ว่า “พระพิธีธรรม” กับคำว่า “พระคู่สวด” เป็นคำที่ใช้ในความหมายเดียวกัน คือพระสงฆ์ผู้ทำหน้าที่สวดพระอภิธรรมในพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพ พระราชพิธีสวดจตุรเวท และเป็นพระสงฆ์ที่ทำหน้าที่สวดภาณวารในพระราชพิธีตรุษ

4.2.2 การแต่งตั้งพระพิธีธรรม

พระพิธีธรรมในปัจจุบันมีอยู่ 10 สำรับ สำรับละ 4 รูป มีนิตยภัตรูปละ 1,000 บาทต่อเดือน วัดที่มีพระพิธีธรรมจะต้องเป็นพระอารามหลวง และมีเพียง 10 วัดเท่านั้น คือ 1. วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม 2. วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ 3.วัดบวรนิเวศวิหาร 4. วัดสระเกศราชวรมหาวิหาร 5. วัดจักรวรรดิราชาวาส 6. วัดสุทัศนเทพวราราม 7. วัดประยุรวงศาวาส 8. วัดอนงคงคาราม 9. วัดราชสิทธาราม และ10. วัดระฆังโฆสิตาราม (จำนงค์ ทองประเสริฐ, 2513: 4082-4083)

เริง อรรถวิบูลย์ (2512: 44-45 เล่ม 2) "พระพิธีธรรมจะได้รับการพิจารณาจากเจ้าอาวาสพระอารามหลวงที่จำพรรษาอยู่ จัดพระฝึกหัดสวดพระอภิธรรมด้วยทำนองต่างจากทำนองสวดในพิธีศพบุคคลสามัญ เมื่อฝึกฝนจนชำนาญแล้วจึงจัดทำบัญชีรายชื่ออายุพรรษาของพระสงฆ์นั้น ๆ รวม 4 รูป แล้วระบุไว้รูปหนึ่งว่าเป็นหัวหน้าส่งไปยังกรมสังการี สังการีจะได้นำขึ้นทูลเกล้าเพื่อขอพระราชทานพัดยศอันเป็นเครื่องหมายตำแหน่งพระพิธีธรรม พร้อมทั้งเงินนิตยภัต (จ่ายเป็นรายปี) ซึ่งโปรดเกล้าฯให้ตั้งไว้ในหมวดพระราชกุศล ทำการเบิกจ่ายถวายต่อไป..."

อย่างไรก็ตาม "พระพิธีธรรม" เป็นเพียงชื่อที่แต่งตั้งขึ้นเป็นพิเศษสำหรับพระผู้มีความสามารถพิเศษ ไม่อยู่ในระบบของยศ หรือสมณศักดิ์ ของพระสงฆ์โดยทั่วไป แต่งตั้งเป็นตำแหน่งที่แสดงความสามารถพิเศษ (การสวด) ฉะนั้นการรับตำแหน่งนี้เป็นตำแหน่งพิเศษสามารถรับควบกับตำแหน่งอื่น ๆ ของพระสงฆ์ได้กรณี พระสงฆ์รูปที่เป็นพระราชาคณะ หรือเป็นเจ้าอาวาส แต่ยกเว้นการรับควบในกรณีพระสงฆ์ทั่วไป (เริงฤทธิ์ เบ้านุวงศ์, สัมภาษณ์)

4.2.3 เครื่องประกอบตำแหน่งพระพิธีธรรม

"พระพิธีธรรม" เป็นตำแหน่งพิเศษอย่างหนึ่งของพระสงฆ์ ในหนึ่งสำรับนั้นจะประกอบไปด้วยพระสงฆ์จำนวน 4 รูป มีพัดยศยศซึ่งจะต้องใช้ในงานพระศพหรืองานศพบุคคลต่าง ๆ ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์ พัดยศพระพิธีธรรมมีลักษณะเป็นพัดยศหน้านาง คือใบพัดยศมีลักษณะรูปไข่หรือคล้ายเค้าหน้าของสตรี พื้นแพร ปักไหมทอง ด้ามไม้คาบตับ ยาวประมาณ 70 เซนติเมตร ยอดงา พัดยศมีสีต่างๆ กันคือ สีเหลือง สีแดง สีน้ำเงิน และสีเขียว รวม 4 เล่ม เป็น 1 สำรับ แต่ละรูปมีการจัดเรียงลำดับตามคุณวุฒิ และโดยหน้าที่ในการสวดในพิธีศพหลวง โดยมีหัวหน้าหนึ่งรูป มีการจำแนกพัดยศประจำตำแหน่งของแต่ละรูปด้วยสีของพัดยศจำนวน 4 สี แสดงให้ทราบดังนี้คือ

1. ตาลปัตรสีเหลือง	แม่คู่รูปที่หนึ่ง เป็นหัวหน้าสำรับ
2. ตาลปัตรสีแดง	แม่คู่รูปที่สอง
3. ตาลปัตรสีฟ้าหรือน้ำเงิน	ลูกคู่รูปที่หนึ่ง
4. ตาลปัตรสีเขียว	ลูกคู่รูปที่สอง



รูปภาพที่ 4.1 แสดงพระพิธีธรรม 1 สำรับกำลังถือพัดยศทั้ง 4 เล่ม ขณะบังสุกุล

ที่มา: พิธีสวดพระอภิธรรมพระศพ พระองค์เจ้าสุทธวงศ์วิจิตร ณ พระที่นั่งทรงธรรม วัดเบญจมบพิตร สวดโดยพระพิธีธรรมสำรับวัดจักรวรรดิราชาวาส ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง, 25 กุมภาพันธ์ 2546.

นอกจากนี้ เริง อรรถวิบูลย์ (2512: 45 เล่ม 1) ได้กล่าวถึงรายละเอียดของพัดยศพระพิธีธรรมเพิ่มเติม ความว่า

> *"...พัดยศพระพิธีธรรมมี 4 ด้าม มีสีต่าง ๆ กันดังนี้ สีเหลือง สำหรับหัวหน้าแม่คู่ รูปที่ 1 สีแดง สำหรับแม่คู่รูปที่ 2 สีน้ำเงิน เคียงแม่คู่รูปที่ 1 สีเขียว เคียงแม่คู่รูปที่ 2 เฉพาะพัดยศพระพิธีธรรมนี้ตรงใจกลางพัดยศช่างสลักแกะด้วยมุกเป็นอักษรว่า "พิธีธรรม" ฝังอยู่"*



รูปภาพที่ 4.2 แสดงนมพัดยศพระพิธีธรรม

ที่มา: (ณัฏฐภัทร จันทวิช. 2538: 42)

4.2.4 ภารกิจของพระพิธีธรรม

ปัจจุบันภารกิจของพระพิธีธรรมมีอยู่ 3 อย่างคือ

1. สวดอาฏานาติยปริตร หรือเรียกว่า "สวดภาณยักษ์" ในงานพระราชพิธีตรุษสงกรานต์ เป็นธรรมปฏิบัติตามโบราณราชประเพณี เดิมเรียกว่า "พระราชพิธีสัมพัจฉรฉินท์" ปัจจุบันพระราชประเพณีนี้ได้ยกเลิกแล้ว แต่เป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในวัดราษฎร์ทั่วไปทั้งในและนอกกรุงเทพฯ

2. สวดจตุรเวท ทำน้ำพระพุทธมนต์สรงพระพักตร์ สรงพระองค์พระบาท สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และประพรมบริเวณพระราชฐานเป็นประจำทุกวัน เดิมมีการสวดทุกวันต่อมาเปลี่ยนแปลงให้สวดเฉพาะวันธรรมสวนเท่านั้น การสวดทำน้ำมนต์ดังกล่าวเป็นพระราชประเพณีที่มีมาแต่โบราณ ดังปรากฏในจดหมายเหตุ *"...พระพิธีธรรม 200 รูป สวดจตุเวค เวลากลางคืน ที่หอศาสตราคมวันพระวันละ 4 รูป ทุก ๆ วันพระ พระปริตรามัญวัชนะสงครามสวดมนต์เวลากลางวันทุก ๆ วัน วันละ 5 รูป..."* (รัชกาลที่ 6,มร.6/10)

จะเห็นได้ว่าการสวดนี้ได้ลดความถี่จากเดิม ปัจจุบันทั้งพระพิธีธรรม และพระปริตรรามัญ มีการสวดเพียงวันพระเท่านั้น และจะสวดเวลาประมาณ 13.00 น. ส่วนพระพิธีธรรมสวดเวลา 17.00 น. ของวันเดียวกัน ในใบฎีกานิมนต์พระสงฆ์ของกรมการศาสนาใช้คำว่า "นิมนต์สวดจตุรเวท" ทองพูล บุญยมาลิก (2542: 207) ได้ให้ข้อวินิจฉัยเรื่องการใช้คำดังกล่าวไว้ว่า น่าจะเป็นการนิมนต์พระสงฆ์ (พิธีธรรม) สวดเวทย์มนต์หรือคำสอนในพระพุทธศาสนานั่นเอง ไม่ได้เกี่ยวกับคัมภีร์ของศาสนาพราหมณ์แต่อย่างใด

แต่อย่างไรก็ตาม การสวดจตุรเวท นั้นมีการสวดในสถานที่เฉพาะมาแต่โบราณ คือ "หอศาสตราคม" ในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งภายในมีการเก็บรักษาภาชนะบรรจุน้ำมนต์ไว้จำนวนมาก และที่น่าสังเกตว่า มีการใช้ตู้พระธรรมโบราณในการสวดทุกครั้ง ภายในตู้พระธรรมบรรจุพระคัมภีร์ใบลานเขียนเป็นอักษรขอม

3. สวดพระอภิธรรมในงานศพหลวง คือ เป็นงานศพที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์

4.2.5 พระอารามหลวง

นับแต่โบราณบรรดาวัดต่าง ๆ ได้แบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้แก่ "วัดหลวง" และ "วัดราษฎร์" สำหรับวัดราษฎร์นั้นคือวัดที่ราษฎรสร้างขึ้น แต่วัดราษฎร์ก็มีโอกาสที่จะยกฐานะขึ้นเป็นวัดหลวงได้ สำหรับวัดหลวงซึ่งเรียกตามคำราชการว่า "พระอารามหลวง" นั้นหมายถึงวัดที่มีความเกี่ยวเนื่องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งวัดเหล่านี้จะได้รับพระราชทาน "ไวยาวัจกร" กฐินหลวงและเทียนพรรษาทุกปี

อย่างไรก็ตามการแต่งตั้งวัดต่าง ๆ ขึ้นเป็นพระอารามหลวงในอดีตนั้นมีการปรับเปลี่ยนเรื่อยมา ดังคำกล่าวของ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ดังความว่า

> *"หม่อมฉันไปเห็นในหนังสือพระราชนิพนธ์พิธี 12 เดือนของสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง มีรายชื่อวัดที่มีพระพิธีธรรมมาแต่เดิม 9 วัด คือ วัดระฆัง วัดมหาธาตุ วัดราชสิทธ วัดพระเชตุพน วัดราชบุรณ วัดสระเกษ วัดโมลีโลก วัดหงศ์ วัดอรุณ ล้วนเป็นวัดมีในรัชกาลที่ 1 ทั้งนั้นก็เข้าใจได้ว่าพระพิธีธรรมวัดระฆังเป็นหัวหน้า ด้วยเป็นวัดที่สถิตของสมเด็จพระสังฆราช (ศรี) วัดมหาธาตุอยู่ถัดลงมาก็ด้วยเป็นที่สถิตของสมเด็จพระวันรัตน (สุข) มีพระพิธีธรรมวัดสุทัศน์เพิ่มขึ้นใหม่เมื่อรัชกาลที่ 3 และเลิกพระ*

พิธีธรรมวัดโมลีโลกเปลี่ยนมาเป็นวัดบวรนิเวศน์เมื่อรัชกาลที่ 4 จึงมีพระพิธีธรรม 10 สำรับเช่นเป็นอยู่ทุกวันนี้ และพึงเห็นได้ต่อไปว่าพระพิธีธรรมมีขึ้นสำหรับสวดอาฏานาฏิยสูตรในพิธีตรุษต่อกัน 9 สำรับพอรุ่งสว่างคงจะหวุดหวิดบ้าง พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้เพิ่มพระพิธีธรรมวัดสุทัศน์ขึ้นอีกวัด 1 ถึงรัชกาลที่ 4 จะเป็นแต่เพิ่มพระพิธีธรรมวัดบวรนิเวศน์ขึ้นก็จะมากเกินการจึงโปรดให้เปลี่ยนพระพิธีธรรมวัดโมลีโลกมาเป็นวัดบวรนิเวศน์ และมิได้มีการเพิ่มเติมต่อมา”

(สาส์นสมเด็จ, 2505: 17-18 เล่ม 18)

พระอารามหลวงแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ พระอารามหลวงที่อยู่ในกรุงเทพฯ กับพระอารามหลวงที่อยู่ตามจังหวัดต่างๆ แต่ละประเภทมีระดับชั้น คือ ชั้นตรี ชั้นโท และชั้นเอก มีเกณฑ์ในการพิจารณาแต่งตั้งมีหัวข้อดังนี้สรุปได้ดังนี้

1) เป็นวัดที่เกี่ยวเนื่องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ทั้งโดยตรงและโดยอ้อม

2) เป็นวัดที่มีศาสนสถานที่สำคัญ หรือเป็นสถานที่เก็บพระบรมอัฐิ

3) เป็นวัดที่มีเจ้าอาวาสมีสมณฐานันดรชั้นพระราชาคณะ

4) เป็นวัดที่มีเกียรติ หรือวัดประจำเมือง หรือเป็นวัดสำคัญ

อนึ่ง แต่เดิมพระอารามหลวงมีฐานะเท่ากันหมด แต่ต่อมาได้มีการกำหนดชั้นของพระอารามหลวงนี้เป็นชั้น ๆ คือ ชั้นเอก ชั้นโท และชั้นตรี และแต่ละชั้นยังแบ่งออกเป็นอันดับๆ อีก ดังรายละเอียดดังนี้คือ พระอารามหลวงชั้นเอก แบ่งเป็น 3 อันดับได้แก่ ราชวรมหาวิหาร ราชวรวิหาร และวรมหาวิหาร พระอารามหลวงชั้นโทแบ่งเป็น 4 อันดับได้แก่ ราชวรมหาวิหาร ราชวรวิหาร วรมหาวิหาร และวรวิหาร พระอารามหลวงชั้นตรีแบ่งเป็น 3 อันดับได้แก่ ราชวรวิหาร วรมหาวิหาร และสามัญ รวมทั้งสิ้น 3 ชั้น 10 อันดับ อาจกล่าวได้ว่าสาเหตุของการแบ่งชั้นอันดับของวัดหลวงดังกล่าวข้างต้น ดูเหมือนจะเน้นหนักไปในเรื่องชั้นสมณศักดิ์ของพระสงฆ์ผู้ครองวัดหรือสมภารเจ้าวัดหลวงนั้น ๆ เป็นประการสำคัญ

“วัดหลวง” หรือ “พระอารามหลวง” เป็นวัดที่เกี่ยวเนื่องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ซึ่งวัดเหล่านี้จะได้รับพระราชทาน “ไวยาวัจกร” กฐินหลวง และเทียนพรรษาทุกปี สามารถแบ่งพระอารามหลวงออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ พระอารามหลวงที่อยู่ในกรุงเทพฯ กับพระอารามหลวงที่อยู่ต่างจังหวัด แต่ละประเภทมีระดับชั้น คือ ชั้นตรี ชั้นโท ชั้นเอก มีเกณฑ์ในการพิจารณาแต่งตั้ง สรุปได้ดังนี้

(1) เป็นวัดที่เกี่ยวเนื่องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ทั้งโดยตรงและโดยอ้อม

(2) เป็นวัดที่มีศาสนสถานที่สำคัญ หรือเป็นสถานที่เก็บพระบรมอัฐิ

(3) เป็นวัดที่มีเจ้าอาวาสมีสมณะฐานันดรชั้นพระราชาคณะ

(4) เป็นวัดที่มีเกียรติ หรือวัดประจำเมือง หรือเป็นวัดสำคัญ

วัดในกรุงเทพฯ ปัจจุบัน มีจำนวนทั้งสิ้น 399 วัดนั้น จัดเป็นพระอารามหลวง 80 วัด และวัดราษฎร์ 319 วัด สำหรับพระอารามหลวงทั่วประเทศ ปัจจุบันซึ่งมีจำนวน 167 นั้น เกือบครึ่งหนึ่งตั้งอยู่ในกรุงเทพฯ โดยที่เป็นพระอารามหลวงชั้นเอก 10 วัด พระอารามหลวงชั้นโท 22 วัด และพระอารามหลวงชั้นตรี 48 วัด รวมทั้งสิ้น 80 วัด แต่ละชั้นยังแบ่งเป็นลำดับ ดังรายละเอียดตามตาราง

ตารางที่ 4.1 แสดงจำนวนลำดับชั้นพระอารามหลวงทั่วราชอาณาจักร

ชั้นพระอารามหลวง	ลำดับชั้น	จำนวน		รวม
		กรุงเทพฯ	หัวเมือง	
ชั้นเอก	ราชวรมหาวิหาร	4	2	6
	ราชวรวิหาร	5	5	10
	วรมหาวิหาร	1	5	6
	รวม	10	12	22
ชั้นโท	ราชวรมหาวิหาร	2	-	2
	ราชวรวิหาร	12	5	17
	วรมหาวิหาร	3	-	3
	วรวิหาร	5	15	20
	รวม	22	20	42
ชั้นตรี	ราชวรวิหาร	4	1	5
	วรวิหาร	32	28	60
	สามัญ	12	26	38
	รวม	48	55	103
รวมทั้งสิ้น		80	87	167

ที่มา: (เนตรนภิศ นาควัชระ ปิยนาถ บุนนาค และจุลทรรศน์ พยาฆรานนท์, 2525: 11-16)

4.3 บทคำสวด

บทคำสวดที่พระพิธีธรรมใช้สวดในพิธีศพหลวง คือ "พระอภิธรรม" เป็นปิฎกหนึ่งของไตรปิฎก ซึ่งเนื้อหาของบทคำสวดส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับแก่นของคำสอน ไม่มีการกล่าวเรื่องราวประกอบอย่างในพระสูตรต่าง ๆ บทคำสวดประกอบด้วยบทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ที่เป็นของดั้งเดิม

จากการศึกษาวิจัยพบว่าในงานศพที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์ในปัจจุบัน พระพิธีธรรมสำรับพระอารามหลวงต่าง ๆ มีการใช้บทสวดแตกต่างกันทั้งหมดจำนวน 3 บท คือ บทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ บทพระธรรมใหม่ และบทสหัสสนัย

4.3.1 บทคำสวดพระธรรมเจ็ดคัมภีร์

บทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์มีเนื้อหาประกอบด้วยบทย่อยจำนวน 7 บท จากการศึกษาวิจัยพบว่าการสวดของพระพิธีธรรมจะใช้ บทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์เป็นแม่บทของการสวด ถึงแม้ว่าพระพิธีธรรมบางสำรับจะมีบทอื่น ๆ เสริม แต่อย่างไรก็ตาม ยังถือว่าบทหลักที่จะต้องสวดก็คือ บทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์นั่นเอง ธรรมเนียมของการสวดอย่างหนึ่งที่ถือปฏิบัติกันต่อมาจนถึงปัจจุบันแสดงให้เห็นว่าบทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์เป็นแม่บทของการสวดพระอภิธรรม คือ การนิยมสวดบทส่งท้ายของแต่ละครั้งด้วยบทมหาปัฏฐาน

4.3.2 บทคำสวดพระธรรมใหม่

บทคำสวดที่พระพิธีธรรมใช้สวดในพิธีศพหลวง นอกจากสวดด้วยบทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์แล้ว ยังพบว่ามีการใช้บทที่เรียกว่า "บทพระธรรมใหม่" คำว่า "พระธรรมใหม่" หมายถึงหมวดธรรมหมวดหนึ่งซึ่งนำมาจากคัมภีร์ธัมมสังคณีสำหรับสวดในงานศพ เป็นการเพิ่มเติมจากพระธรรมเจ็ดคัมภีร์เดิม พระธรรมใหม่ประกอบด้วยบทคำสวดซึ่งเป็นหมวดธรรม 8 บท เหตุโคจฉกะ จูฬันตรทุกะ อาสวโคจฉกะ สัญโญชนโคจฉกะ คันถโคจฉกะ โอฆโคจฉกะ โยคโคจฉกะ และนีวรณโคจฉกะ ซึ่งพระพิธีธรรมโดยทั่วไปเรียกสั้น ๆ ว่า "สวดสัญญา โอฆา" นี้เป็นบทเสริมจากบทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ ที่เกิดขึ้นในระยะหลัง พบว่าพระพิธีธรรมหลาย ๆ สำรับมีการสวดบทพระธรรมใหม่นี้ แต่บางสำรับไม่ปรากฏการใช้บทคำสวดบทนี้เลย คือ สำรับวัดราชสิทธาราม (พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม) , สัมภาษณ์)

ชนิดของบทสวดพระอภิธรรมนั้น เริง อรรถวิบูลย์ (2512: 45)ได้กล่าวเกี่ยวกับบทสวดของพระพิธีธรรมไว้ว่า

> *"...ที่ทรงโปรดให้พระราชาคณะผู้ดำรงตำแหน่งเจ้าอาวาสโดยเฉพาะที่อยู่จำพรรษาในพระอารามนั้น ๆ ทำการฝึกหัดสวดพระอภิธรรม 7 พระคัมภีร์ โดยใช้ทำนองต่างหากจากที่พระสงฆ์โดย ทั่วไปใช้สวดศพบุคคลชั้นสามัญ ด้วยวิธีทำนองสวดแบบร้อยแก้ว หรือที่เรียกกันว่าสวดทำนองสังโยค และเรียกทำนองที่ฝึกหัดใหม่นี้ว่า ทำนองกะ ทำนองเลื่อน และทำนองลากซุง ใช่แต่เพียงเท่านั้นยังโปรดให้พระสงฆ์ผู้ชำนาญในภาษาบาลีเข้าใจในอักขรรุจนวิธีแต่งบทคำสวดขึ้นมาอีกทีเรียกกันว่า "พระธรรมใหม่" ได้แก่ บทคำสวดที่ขึ้นต้นบทว่า อาสวาธมฺมา และสญฺโญชนา ธมฺมา ใช้สวดคู่กันกับพระธรรม 7 คัมภีร์ ซึ่งเป็นของเดิมมาอีกด้วย..."*

บทคำสวดที่พระพิธีธรรมใช้ในการศพของหลวงนั้นบางครั้งใช้บทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ และในบางครั้งใช้บทพระธรรมใหม่ คำว่า *"พระธรรมใหม่"* หมายถึง หมวดธรรมหมวดหนึ่งซึ่งนำมาจากคัมภีร์ธัมมสังคณีสำหรับสวดในงานศพ เป็นการเพิ่มเติมจากพระธรรมเจ็ดคัมภีร์เดิม พระธรรมใหม่ประกอบด้วยบทคำสวดซึ่งเป็นหมวดธรรม 8 บท คือ เหตุโคจฉกะ จูฬันตรทุกะ อาสวโคจฉกะ สัญโญชนโคจฉกะ คันถโคจฉกะ โอฆโคจฉกะ โยคโคจฉกะ และนีวรณโคจฉกะ ซึ่งพระพิธีธรรมโดยทั่วไปเรียกสั้นๆ ว่า "สวดสัญญา โอฆา"

4.3.3 บทสหัสสนัย

การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงมีการใช้เป็นบทเสริมจากบทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์นอกเหนือจากบทพระธรรมใหม่ คือ บทสหัสสนัย ฉะนั้น จะขอกล่าวถึงความหมายของคำต่าง ๆ เป็นเบื้องต้น ดังนี้

ความหมายของคำว่า สหัสสนัย คำว่า "สหัสส" แปลว่า หนึ่งพัน (1,000) ส่วนคำว่า "นัย" หมายถึง อุบาย อาการ วิธี ข้อสำคัญ เค้าความหมาย เค้าเรื่อง แง่ความหมาย สหัสสนัย นั้น พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต) (2536: 118) ได้ให้ความหมายว่า หนึ่งพันความหมาย มีความหมายได้หลายอย่าง เพราะว่านคัมภีร์ธัมมสังคณีนั้น เมื่อตั้งคำถามว่ากุศลธรรมคืออะไร (กตเม ธัมมา กุสลา) มีคำตอบมากมาย เช่น คำตอบแรกกล่าวว่า ธรรมเป็นกุศลธรรมคือ กามาวจรกุศลจิต ที่เกิดร่วมกับ

โสมนัสเวทนา ประกอบด้วยญาณ มีรูปหรือมีเสียงเป็นอารมณ์ ฯลฯ ต่อจากนั้นยังได้อธิบายเพิ่มเติมอีกว่า ธรรมเป็นกุศล ได้แก่ สภาวธรรมทั้งหลาย เช่น ขันธ์ 5 อายตนะ12 ธาตุ2 อาหาร 3 เป็นต้น ด้วยเหตุที่กุศลธรรมมีความหมายหลายนัยเกี่ยวข้องกับธรรมหลายหมวด จึงเรียกกุศลธรรมว่า สหัสสนัย (ธรรมที่มีความหมายหนึ่งพันนัย)

ข้อที่น่าสังเกตคือ คำว่า "สหัสสนัย" ปรากฏเฉพาะในหนังสือประเภทรวบรวมบทคำสวด เช่น "มนต์พิธี" "สิบสองตำนาน" และโดยเฉพาะหนังสือสมุดไทย "พระมาลัยกลอนสวด" ซึ่งเป็นหนังสือรวบรวมบทคำสวดในพระอภิธรรมทั้งหมด ในคัมภีร์ธัมมสังคณี ซึ่งเป็นแหล่งที่มาของบทคำสวดสหัสสนัยไม่ปรากฏคำว่า "สหัสสนัย" มีแต่คำว่า "มหานัย20"

ความสังเขปของบทคำสวดสหัสสนัย แท้จริงบทคำสวดที่เรียกว่าสหัสสนัยนั้นก็คือส่วนหนึ่งของพระอภิธรรมปิฎกนั่นเอง (แสดงบทคำสวดสหัสสนัยและคำแปลไว้ในภาคผนวก) เพราะเป็นเนื้อหาส่วนหนึ่งของคัมภีร์ธัมมสังคณี คัมภีร์ธัมมสังคณีได้จำแนกกุศลจิตออกเป็น 4 ชนิด ตามภูมิหรือสภาพของจิต ได้แก่ กามาวจรจิต คือจิตที่เกี่ยวข้องกับรูป เสียง กลิ่น รส สัมผัส รูปาวจรจิต คือจิตของ ผู้บรรลุถึงรูปฌาน ทั้ง 4 อรูปาวจรจิต หมายถึง จิตของผู้บรรลุ ถึงอรูปฌานทั้ง 4 และโลกุตตรจิต คือ จิตของพระอริยะบุคคลตั้งแต่พระโสดาบันขึ้นไป บทคำสวดสหัสสนัยก็นำมาจากส่วนที่เรียกว่าโลกุตตรจิตนั่นเอง (ทองพูล บุญยมาลิก, 2542: 94)

การสวดสหัสสนัยมีข้อที่ควรสังเกตบางประการคือ ทำนองการสวด เหตุผลที่นำบทสหัสสนัยมาสวดในงานศพ ความสนใจของผู้ฟัง และการสวดสหัสสนัยในปัจจุบัน จะได้นำเสนอเป็นลำดับต่อไปนี้

เหตุผลที่นำเอาสหัสสนัยมาสวดในงานศพ พระที่สวดก็ไม่ทราบเหตุผลว่าทำไมจึงนำบทสหัสสนัยมาสวดแทนพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ เพราะพระที่สวดก็สวดกันมาตามประเพณีของวัด (พระมหาฉลวย กตปุญโญ, สัมภาษณ์, อ้างใน ทองพูล บุญยมาลิก, 2542: 109) ได้ให้ข้อคิดแก่ผู้เขียนว่าที่พระโบราณจารย์ท่านได้เลือกบทสหัสสนัยมาสวดเพิ่มเติมหรือนำมาสวดแทนพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ นั้นคงเป็นเพราะต้องการทำให้ได้ฟังธรรมหลากหลายและถ้าพิจารณาหัวข้อธรรมในบทคำสวดแรก (สังคณี) ของพระธรรมเจ็ดคัมภีร์นั้นกล่าวเฉพาะกามาวจรกุศล แต่ในบทคำสวดสหัสสนัย นี่เป็นเนื้อหาของโลกุตตรกุศล เป็นการให้ได้ยินได้ฟังได้ข้อคิดเกี่ยวกับธรรมในระดับสูงขึ้นไปอีก (เล่มเดียวกัน, 2542: 110)

จากการศึกษาวิจัยพบว่าในงานศพที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระพิธีธรรมสำรับพระอารามหลวงต่าง ๆ มีการใช้บทสวดแตกต่างกันทั้งหมดจำนวน 3 บท คือ บทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ บทพระธรรมใหม่ และบทสหัสสนัย โดยมีบทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์เป็นบทหลัก ส่วนบทที่เหลือเป็นบทที่ใช้สวดเพิ่มเติม มูลเหตุของการใช้บทพระธรรมอื่น ๆ เพิ่มเติมบทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์นั้น

สามารถวินิจฉัยได้ว่า เนื่องจากการสวดในพิธีศพหลวงใช้เวลาหลายวัน และกรณีพิธีศพพระบรมวงศานุวงศ์หรือพระบรมศพ มีกำหนดจำนวนวันบำเพ็ญพระราชกุศลศพเป็นระยะเวลานาน 50 ถึง 100 วัน ในสมัยก่อนไม่มีการกำหนดกฎเกณฑ์เรื่องจำนวนจบของการสวดอย่างเช่นปัจจุบัน พระพิธีธรรมที่ได้รับนิมนต์ไปสวดจะสวดไปเรื่อย ๆ เป็นลักษณะของการสวดเพื่อเฝ้าศพอย่างแท้จริง มีการพูดคุยกับญาติโยม ช่วงพักสวดได้ (พระเทพสิทธิมุนี (วิชัย เมตฺติโก), สัมภาษณ์) บางกรณีสวดได้ตลอดรุ่งเลยก็มี โดยมีการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันสวดแต่ละสำรับ ฉะนั้นสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นมูลเหตุในการเกิดความนิยมนำบทคำสวดอื่น ๆ ที่มีเนื้อหาของพระอภิธรรมมาสวดเพิ่มเติมจากบทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ อย่างเช่นกรณีของการสวดอภิธรรมพิธีศพสามัญชน ซึ่งปรากฏมีอยู่ก่อนแล้วและบทคำสวดที่เกิดขึ้นใหม่ในภายหลัง เรียกว่า "พระธรรมใหม่"

4.4 การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในปัจจุบัน

พิธีสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในปัจจุบันนั้นเป็นพิธีกรรมทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยมีวัตถุประสงค์เป็นการประกาศเกียรติคุณให้กับผู้ที่มีคุณูปการแก่สังคม โดยเฉพาะบุคคลผู้เข้ารับราชการ ซึ่งถือว่าเป็นผู้เสียสละ ได้ทำงานรับใช้สังคมโดยส่วนรวมก็จะมีการขอพระราชทานให้เมื่อได้ประกอบคุณงามความดีครบตามระเบียบที่วางไว้ อนึ่งเครื่องราชอิสริยาภรณ์ จะเป็นเครื่องหมายประกาศเกียรติคุณและบำเหน็จความชอบ ที่ตนได้กระทำขึ้น เกียรติยศที่ได้รับจากเครื่องราชอิสริยาภรณ์ จะติดตามผู้นั้นไปจนวาระสุดท้ายแห่งชีวิต ซึ่งจะเป็นการประกาศเกียรติคุณให้ผู้คนได้รับทราบเป็นครั้งสุดท้าย จะพบว่างานศพบางงานมีโกศมาตั้งประดับ บางครั้งเป็นหีบที่มีลวดลายสวยงาม ต่างจากบุคคลอื่น ๆ หรือบางงานอาจมีปี่กลองมาประโคม ซึ่งสิ่งเหล่านี้ถือเป็นเครื่องเกียรติยศ โดยจะแตกต่างไปตามเครื่องราชฯ ที่ผู้ตายได้รับ ดังนั้น สิทธิพิเศษอย่างหนึ่งของข้าราชการ หรือผู้ได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ นั่นก็คือ การขอรับพระราชทานน้ำหลวงอาบศพ เพลิงศพ รวมทั้งเครื่องเกียรติยศประกอบศพต่าง ๆ ในปัจจุบัน นอกจากจะเป็นบุคคลได้รับเครื่องราชฯ แล้ว ยังรวมไปถึงบุคคลต่าง ๆ ที่ได้รับพระราชทานพระบรมราชานุเคราะห์เป็นกรณีพิเศษจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ โดยไม่จำกัดชั้นของเครื่องราชอิสริยาภรณ์หากเป็นผู้ที่ได้ถวายงานแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เป็นกรณีพิเศษ หรือเป็นบุคคลที่มีคุณูปการแก่ประเทศชาติ ซึ่งจะได้รับการพิจารณาพระราชทานเครื่องเกียรติยศต่าง ๆ เป็นกรณีพิเศษจัดอยู่นอกเหนือจากเกณฑ์ที่สำนักพระราชวังได้กำหนดไว้(ไพโรจน์ หาดแก้ว, สัมภาษณ์)

4.4.1 ระเบียบพิธีกรรมในพิธีศพหลวง

เมื่อมีการเสียชีวิตของบุคคลผู้ที่มีระดับฐานันดรอยู่ในข่ายที่สามารถได้รับพระราชทานเครื่องเกียรติยศในพระบรมราชานุเคราะห์ เจ้าภาพหรือญาติผู้ตายดำเนินการแจ้งต่อทางสำนักงานท้องที่เพื่อออกใบมรณะบัตร แล้วจึงดำเนินการแจ้งทางหน่วยงานต้นสังกัดของผู้ตาย จากนั้นหน่วยงานนั้นจะแจ้งไปยังสำนักพระราชวังเป็นลำดับต่อไป

ขั้นตอนการดำเนินการลาตายและขอพระราชทานเครื่องเกียรติยศอย่างเป็นทางการที่สำนักพระราชวังนั้น เจ้าภาพ หรือทายาท จะต้องจัดดอกไม้ กระทง 1 กระทง ธูปไม้ระกำ 1 ดอก เทียน 1 เล่ม มีพานรองพร้อม ไปกราบถวายบังคมลาพร้อมด้วยหนังสือกราบบังคมทูลลา โดยติดต่อที่กองพระราชพิธี สำนักพระราชวังในพระบรมมหาราชวัง พร้อมทั้งนำใบมรณบัตรและหลักฐานที่ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ขั้นสูงสุดที่ได้รับไปแสดงแก่เจ้าหน้าที่ เพื่อพิจารณาการจัดชั้นของเครื่องเกียรติยศประกอบศพได้ถูกต้องตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้ ส่วนพระสงฆ์สมณศักดิ์ ไม่ต้องมีดอกไม้ธูปเทียน เป็นหน้าที่ของกรมการศาสนาแจ้งการมรณภาพ และขอพระราชทานเครื่องเกียรติยศ ในหนังสือกราบบังคมทูลลามีรายละเอียด ดังนี้

ตัวอย่างหนังสือกราบบังคมทูลลา

วันที่...............เดือน.......................พ.ศ..................

ขอเดชะฝ่าละอองธุลีพระบาทปกเกล้าปกกระหม่อม

ดอกไม้ธูปเทียนของข้าพระเจ้า..............(ชื่อผู้ถึงแก่กรรม)... เครื่องราชอิสริยาภรณ์................อายุ...................ปี ข้าราชการ...........................ชั้น.................... สังกัด..

ขอพระราชทานกราบถวายบังคมลา............................ด้วยโรค... ที่.....................อำเภอ.............................จังหวัด....................เมื่อวันที่...........เดือน......................... พ.ศ. .... เวลา .... น.

ควรมิควรแล้วแต่จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ขอเดชะ

(หมายเหตุ หนังสือกราบบังคมทูลลานี้ ไม่ต้องลงนามท้ายหนังสือ)

เมื่อสำนักพระราชวังได้รับเรื่องแล้ว นำความกราบบังคมทูลพระบาทเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เพื่อขอกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานแต่งตั้งให้เป็นงานศพในพระบรมราชานุเคราะห์ เมื่อทรงพิจารณาโปรดเกล้าฯ แล้ว สำนักพระราชวังจึงจะดำเนินการพิจารณาจัดเครื่องเกียรติยศให้ถูกต้องตามระเบียบของสำนักพระราชวังที่กำหนดไว้ และจัดทำหมายรับสั่งแจ้งเจ้าภาพเกี่ยวกับรายละเอียดของการพระราชทานเครื่องเกียรติยศต่าง ๆ ดังตัวอย่างหมายรับสั่งต่อไปนี้

(แบบ ก.)

หมายรับสั่งที่ ๑๕๙๒๕ สำนักพระราชวัง

๕ มิถุนายน ๒๕๔๗

พันเอก สมชาย หิรัญกิจ ป.ช.,ป.ม. อายุ ๗๘ ปี อดีตผู้ว่าการการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย กราบถวายบังคมลาถึงแก่อนิจกรรมด้วยโรคภาวะติดเชื้อในกระแสเลือด ณ โรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้า กรุงเทพมหานคร เมื่อวันอังคารที่ ๘ มิถุนายน ๒๕๔๗ เวลา ๑๐.๓๐ น.

วันพุธที่ ๕ มิถุนายน ๒๕๔๗ เวลา ๑๗.๐๐ น. ขอรับพระราชทานน้ำหลวงอาบศพ พร้อมด้วยเครื่องเกียรติยศประกอบศพ ณ ศาลา ๕/๒ วัดพระศรีมหาธาตุ เขตบางเขน กรุงเทพมหานคร

ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ พระราชทานโกศแปดเหลี่ยม ฉัตรเบญจาตั้งประดับ ปี่ กลองชนะ ประโคมเวลาพระราชทานน้ำหลวงอาบศพ มีพระพิธีธรรมสวดพระอภิธรรมเวลากลางคืน กำหนด ๓ คืน.

ประภาพรรณ/พิมพ์ /ทาน.

วัน	หน้าที่ พนักงานพระราชพิธี
	นำหมายเรียน เจ้าภาพศพ พันเอก สมชาย หิรัญกิจ เพื่อทราบ
	เครื่องประกอบเกียรติยศที่พระราชทานมานี้ และเจ้าพนักงานผู้มาปฏิบัติ เจ้าภาพไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายอย่างใดทั้งสิ้น.

ทั้งนี้ให้จัดการตามหน้าที่และกำหนดวันตามรับสั่งอย่าให้ขาดเหลือ ถ้าสงสัยก็ให้ถามผู้รับรับสั่งโดยหน้าที่ราชการ

ผู้รับรับสั่ง

ที่มา : ที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ พันเอกสมชาย หิรัญกิจ วันที่ 22 กันยายน 2547 ณ วัดมกุฎกษัตริยาราม

เมื่อขั้นตอนในสำนักพระราชวังเสร็จสิ้นแล้ว จะส่งเรื่องต่อไปยังกรมการศาสนาโดยกรมการศาสนาจะมีฝ่ายพิธีอยู่ในส่วนของกองศาสนูปถัมภ์ มีหน้าที่รับผิดชอบโดยตรงในการจัดการด้านศาสนพิธีในงานศพที่ได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯพระราชทานให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์ โดยเจ้าหน้าที่ฝ่ายพิธีของกรมการศาสนาจะเป็นผู้ฎีกาหรือนิมนต์พระพิธีธรรม พร้อมจัดรถรับส่งพระพิธีธรรม เพื่อทำการสวดพระอภิธรรมตามประเพณีทางพุทธศาสนา ตามกำหนดวัน เวลาและสถานที่ ตามที่เจ้าภาพได้กำหนดไว้

อย่างไรก็ตามในปัจจุบันมีการพระราชทานเครื่องเกียรติยศเป็นกรณีพิเศษสำหรับกรณีผู้ที่เสียชีวิตที่มิได้อยู่ในเกณฑ์ที่กำหนดไว้ โดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ จะทรงพิจารณาพระราชทานให้เป็นกรณีพิเศษเฉพาะกรณี ส่วนระดับชั้นเครื่องเกียรติยศในการพระราชทานในกรณีพิเศษนี้ มีการพิจารณาความเหมาะสมตามพระประสงค์จะโปรดเกล้าฯ

การฎีกาหรือนิมนต์ พระพิธีธรรม เพื่อสวดพระอภิธรรมในงานศพที่ได้รับพระราชทานโปรดเกล้าฯ นั้น เดิมเป็นออกหนังสือเป็นลายลักษณ์อักษรแล้วส่งไปยังพระอารามหลวงที่มีพระพิธีธรรม เพื่อทางวัดจะแจ้งให้พระลูกวัดที่เป็นพระพิธีธรรมทราบเป็นลำดับต่อไป จากการได้ศึกษาพบว่าการฎีกาพระพิธีธรรมในปัจจุบันมีการใช้วิธีการโทรศัพท์ถึงตัวพระพิธีธรรมโดยตรง ทั้งนี้เนื่องจากงานศพเป็นงานที่กะทันหันและเร่งด่วน ไม่สามารถแจ้งให้ทราบล่วงหน้าได้ เหมือนอย่างเช่นงานมงคลทั่วๆไป เจ้าหน้าที่จึงใช้การโทรศัพท์นิมนต์พระพิธีธรรมแทนการส่งหนังสือตามขั้นตอนอย่างเช่นที่เคยปฏิบัติในอดีต ทั้งนี้อาศัยความรู้จักคุ้นเคยโดยส่วนตัวกับพระพิธีธรรมอยู่ก่อนแล้ว เนื่องจากได้ร่วมงานกันมาเป็นระยะเวลานาน ตัวพระพิธีธรรมเองก็ทราบถึงความจำเป็นจุดนี้ ส่วนกรณีสวดพระอภิธรรม ครบรวบ 50 วัน 100 วัน หรือวันกำหนดเผา กรณีเป็นศพที่เก็บไว้ระยะหนึ่งแล้ว สามารถวางฎีกาให้ทราบล่วงหน้าได้ ก็จะเขียนเป็นหนังสือฎีกาส่งไปตามขั้นตอน (สมชัย เกื้อกูล, สัมภาษณ์)

4.4.2 การจัดพิธีศพหลวง

การศพหลวง คืองานศพที่มีความเกี่ยวเนื่องกับองค์พระมหากษัตริย์ หรือหมายความว่าเป็นงานพระศพ หรือศพในพระบรมราชานุเคราะห์นั่นเอง จะเรียกว่าเป็นงานศพของหลวงได้นั้นจะต้องเป็นกรณีที่ผู้เสียชีวิตเป็นพระมหากษัตริย์ หรือพระบรมวงศานุวงศ์ หรือเป็นข้าราชบริการชั้นผู้ใหญ่ที่มีคุณูปการต่อประเทศชาติ เมื่อบุคคลดังกล่าวเสียชีวิตลง จะได้รับพระราชทานจัดงานพระศพหรือศพ อย่างสมเกียรติทั้งในส่วนของพิธีการศพ และศาสนพิธี อันเป็นรูปแบบขั้นตอนเฉพาะ เป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดมาแต่ครั้งโบราณ โดยทางสำนักพระราชวังจะเป็นผู้รับพระราชโองการดำเนินการจัดพิธี พร้อมทั้งจัดเครื่องเกียรติยศต่าง ๆ เช่น น้ำหลวงอาบศพ โกศ ฉัตรตั้ง

ปี่กลองเครื่องประโคม การสวดพระอภิธรรมของพระพิธีธรรม เป็นต้น เครื่องเกียรติยศแต่ละอย่างมีระดับชั้นของการแสดงฐานันดรศักดิ์ของผู้เสียชีวิต โดยสำนักพระราชวังจะพิจารณาให้รับพระราชทานตามหลักเกณฑ์เทียบเกียรติยศของทางสำนักพระราชวัง ดังตารางตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 4.2 แสดงตัวอย่างหลักเกณฑ์เทียบเกียรติยศพระราชทานแก่พระศพและศพ

ฐานันดรศักดิ์, ชั้นยศ	เครื่องเกียรติยศที่ได้รับพระราชทาน เมื่อสิ้นชีวิต	เครื่องเกียรติยศที่ได้รับพระราชทาน เมื่อพระราชทานเพลิง
1. ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ที่ถึงแก่อสัญกรรมขณะดำรงตำแหน่ง 2. ผู้ที่ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์นพรัตนราชวราภรณ์	น้ำหลวง โกศกุดั่นน้อย ฉัตรเครื่อง แตรงอน แตรฝรั่ง ปี่ กลองชนะ ประโคมเวลารับพระราชทานน้ำอาบศพและประโคมประจำยาม พระพิธีธรรมสวดพระอภิธรรม 7 คืน ทรงบำเพ็ญพระราชกุศล 7 วัน 50 วัน และ 100 วัน (แต่งเครื่องแบบเต็มยศไว้ทุกข์)	ทรงบำเพ็ญพระราชกุศลออกเมรุ ราชรถเชิญศพจากที่ประดิษฐานไปยังเมรุ กระบวนอิสริยยศเชิญศพ พระพิธีธรรมสวดพระอภิธรรมประจำซ่างเมรุ แตรงอน แตรฝรั่ง ปี่ กลองชนะ ประโคมเวลารับพระราชทานเพลิง เสด็จพระราชดำเนิน ทรงทอดผ้าไตรบังสุกุล เสด็จขึ้นเมรุพระราชทานเพลิง (แต่งเครื่องแบบเต็มยศ ไว้ทุกข์)
นายกรัฐมนตรี, ประธานวุฒิสภา,ประธานสภาผู้แทนราษฎร และประธานศาลฎีกาซึ่งถึงแก่อสัญกรรมในขณะดำรงตำแหน่ง	น้ำหลวง โกศไม้สิบสอง ฉัตรเครื่อง แตรงอน แตรฝรั่ง ปี่ กลองชนะ 10 ประโคมเวลารับพระราชทานน้ำอาบศพ พระพิธีธรรมสวดพระอภิธรรม 7 คืน ทรงบำเพ็ญพระราชกุศล 7 วัน (แต่งเครื่องแบบปกติขาว ไว้ทุกข์ ถ้าเสด็จฯ แต่งเครื่องแบบครึ่งยศ ไว้ทุกข์)	รถวอเชิญโกศศพ ฉัตรเครื่อง 10 แห่เวียนเมรุ แตรงอน แตรฝรั่ง ปี่ กลองชนะ 10 ประโคม เวลาเวียนเมรุ และเวลารับพระราชทานเพลิง พระพิธีธรรมสวดพระอภิธรรมประจำซ่างเมรุ เสด็จพระราชดำเนินพระราชทานผ้าไตรให้ทายาททอดถวาย พระสงฆ์บังสุกุลที่โกศศพ เสด็จขึ้นเมรุพระราชทานเพลิง (แต่งเครื่องแบบครึ่งยศ ไว้ทุกข์)

ที่มา : (สำนักพระราชวัง, 2544: 70)

ในปัจจุบันโกศเป็นเพียงสิ่งแสดงถึงเกียรติยศให้แก่ผู้ตาย หาได้เป็นเครื่องบรรจุศพอย่างเช่นในอดีต โดย แก้วขวัญ วัชโรทัย เลขาธิการพระราชวัง ได้ให้เหตุผลและหน้าที่ของโกศที่ใช้ในงานพิธีศพหลวงที่เปลี่ยนไปไว้ว่า โกศเป็นเครื่องแสดงเกียรติยศของผู้ตายและเป็นเครื่องหมายแห่งผลของการที่ได้ปฏิบัติราชการหรือการที่ได้ทำประโยชน์ให้กับบ้านเมืองมาตลอด จึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องมีร่างของผู้ตายอยู่ในนั้น (สำนักพระราชวัง, 2544: 55)

นอกจากเครื่องเกียรติยศของทางสำนักพระราชวังที่ได้กำหนดไว้แล้วนั้น ในส่วนของพิธีสวดพระอภิธรรมพระราชทาน พบว่ามีการจัดใช้ตู้พระธรรมแตกต่างกันไปตามฐานันดรศักดิ์ของผู้ที่เสียชีวิตด้วย ดังจะกล่าวในรายละเอียดต่อไปในส่วนของตู้พระธรรม

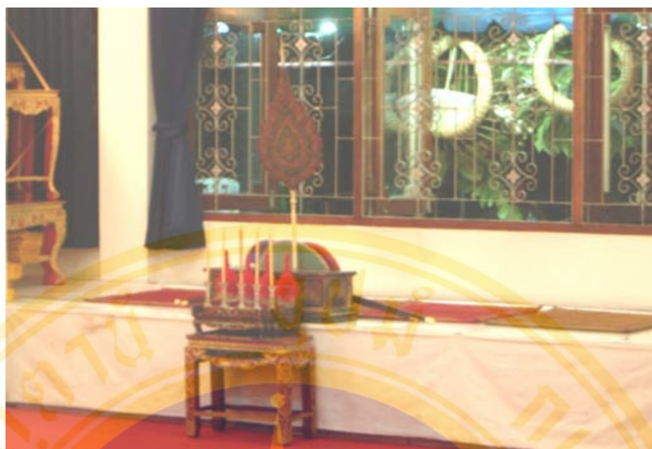
4.4.3 การจัดสถานที่สวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

การจัดสถานที่สำหรับประกอบพิธีศพหลวงนั้นเป็นหน้าที่ดำเนินการของเจ้าหน้าที่สำนักพระราชวัง ฉะนั้นมีรูปแบบที่แตกต่างจากการจัดสถานที่ของพิธีศพบุคคลทั่วไป โดยเฉพาะการจัดที่สำหรับพระสงฆ์สวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้นมีรูปแบบ และข้อกำหนดต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

4.4.3.1 ที่นั่งสวดของพระพิธีธรรม

จัดยกพื้นสูงกว่าพื้นปรกติมีลักษณะเป็นเตียงนั่ง โดยทั่วไปจะเป็นการยกพื้นขึ้นเป็นลักษณะการสร้างศาลาสวดที่ปรากฏทุกวัดในปัจจุบัน ฉะนั้นปัจจุบันจึงไม่จำเป็นต้องมีการยกพื้นขึ้นเป็นพิเศษ ส่วนในพิธีศพหลวงที่เป็นงานพิธีศพใหญ่ กล่าวคือเป็นพิธีศพของบุคคลที่เป็นเชื้อพระวงศ์ ที่บำเพ็ญกุศลภายในพระราชวัง ตลอดจนพิธีศพของพระมหากษัตริย์ที่มีการสร้างเมรุหรือพระเมรุมาศ เพื่อตั้งพระศพบำเพ็ญกุศพที่ท้องสนามหลวง จะมีการสร้างที่สำหรับพระพิธีธรรมนั่งสวด เรียกว่า “ซ่าง” ไว้ด้านข้างพระเมรุมาศ 4 ด้าน หรือ 2 ด้านในกรณี พิธีศพบุคคลชั้นรองลงมา โดยพระพิธีธรรมจะสวดสลับกันตลอดทั้งกลางวัน และกลางคืน

ตำแหน่งที่นั่งของพระพิธีธรรมนั้นจัดตามรูปแบบดั้งเดิม ซึ่งประกอบไปด้วยการตั้งพัดยศไว้จำนวน 5 ด้าม ประกอบไปด้วยพัดยศประจำตำแหน่งของพระพิธีธรรม 4 ด้าม พัดยศพระราชาคณะ (ชั้นสามัญยก) อีก 1 ด้าม โดยพัดยศพระราชาคณะ จะตั้งไว้ตรงกลาง ระหว่างพัดยศของพระพิธีธรรม ด้ามที่ 2 และด้ามที่ 3 ถัดจากพัดยศพระราชาคณะ มาทางด้านหน้าเป็นตู้พระธรรม และถัดจากตู้พระธรรม จะเป็นการตั้งชุดบูชาตู้พระธรรมมีวัสดุเช่นเดียวกับการจัดเครื่องบูชาโต๊ะหมู่บูชาพระพุทธรูป



รูปภาพที่ 4.3 ที่นั่งของพระพิธีธรรม

ที่มา: พิธีบำเพ็ญกุศลศพ นางวิโรจน์รรัชนี ศิริภัทร์ วันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2546 ณ ศาลา 13 วัดมกุฏกษัตริยาราม. ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง.

1.1) รูปแบบการนั่งของพระพิธีธรรม

ในพิธีศพหลวงปัจจุบันปรากฏรูปแบบการนั่งของพระพิธีธรรม อยู่ 2 แบบ คือ

- นั่งแบบที่ 1

พระพิธีธรรมผู้ที่มีคุณวุฒิสูงสุด (ถือพัดสีเหลือง) จะนั่งหัวแถวและพระพิธีธรรมที่มีคุณวุฒิรองลงมานั่งถัดในลำดับต่อมาตามลำดับ ตรงกับเป็นธรรมเนียมทั่วไปของการนั่งสวดของพระสงฆ์



รูปภาพที่ 4.4 แสดงการนั่งสวดของพระพิธีธรรมสำรับวัดสระเกศ

ที่มา: พิธีบำเพ็ญกุศลศพ ศจ. นพ.สำราญ วังศพ่าห์ วันที่ 1 มีนาคม 2546 ณ ศาลากลางน้ำ วัดเทพศิรินทร์ สำรับวัดสระเกศ. ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง.

- นั่งแบบที่ 2

การนั่งของพระพิธีธรรมนั้น กล่าวไว้ตรงกับ ทุกประการ คือ เรียกว่า “แม่คู่” และ “ลูกคู่” โดยแม่คู่จะอยู่ตรงกลาง ส่วนลูกคู่ทั้งสองจะอยู่ด้านข้างซ้ายขวา ท่านเปรียบเทียบกับการสวดทำนองอื่น ๆ ในสมัยก่อนที่ต้องมีการสวดทำนองหลัก และมีการสวดสอดแทรก ในเชิงลูกคู่ ซึ่งหน้าที่ดังกล่าวจะเป็นของลูกคู่ นั่นเอง (พระครูสรวุฒิพิศิษฏิ์สรวุฒิพิศิษฏ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม), สัมภาษณ์ ; พระครูสิริธรรมวิภูสิทธิ์ (บรรเจิด ปภากโร), สัมภาษณ์)

การวินิจฉัยเหตุผลของจัดลำดับการนั่งแบบที่ 2 นี้หากคำนึงถึงลักษณะที่เอื้อแก่การสวดนั้นย่อมวิเคราะห์ได้ว่า เสียงของหัวหน้าพระพิธีธรรมนั้นจะกระจายให้พระพิธีธรรมรูปอื่น ๆ ได้ยินอย่างชัดเจน อีกทั้งเป็นการลดการลักลั่นของทำนอง ซึ่งเอื้อแก่การสวดทำนองลักษณะที่มีจังหวะลอยได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาตามลำดับอาวุโสนั้น อาจตีความได้ว่าเป็นการจัดให้ผู้อาวุโสสูงสุด หรือ แม่คู่ อยู่กึ่งกลางสำรับนั้น (พระครูสรวุฒิพิศิษฏ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม),สัมภาษณ์) กล่าวว่า เป็นไปตามการให้ความสำคัญแก่บริเวณกึ่งกลาง ดังที่จัดบริเวณกึ่งกลางสำรับไว้ให้เป็นที่ตั้งพัดพระราชาคณะและตู้พระธรรม ให้เป็นประธานในการสวดนั่นเอง ฉะนั้นหัวหน้าพระพิธีธรรมจึงนั่งอยู่บริเวณกึ่งกลางตามไปด้วยเหตุผลดังกล่าว



รูปภาพที่ 4.5 แสดงการนั่งสวดของพระพิธีธรรมสำรับวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์
ที่มา: พิธีบำเพ็ญกุศลศพ นางวิโรจน์รรัชนี ศิริภัทร์ วันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2546
ณ ศาลา 13 วัดมกุฏกษัตริยาราม. ถ่ายภาพโดย เดชา ศรีคงเมือง.

1.2) นั่งซ่าง

หากเป็นกรณีที่เป็นงานศพของผู้ตายที่ฐานันดรสูง ผู้ได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ปฐมจุลจอมเกล้า ขึ้นไป หรือ รัฐมนตรี ผู้ถึงแก่อสัญกรรมในขณะดำรงตำแหน่ง ถือว่าเป็นศพใหญ่ จะมีการจัดสถานที่สำหรับพระพิธีธรรมสวดแตกต่างจากเดิม เรียกว่า "สวดประจำซ่างเมรุ" การสวดที่นั่งสวดในซ่าง จึงเรียกกันในหมู่พระพิธีธรรมว่า "นั่งซ่างสวด"



รูปภาพที่ 4.6 แสดงพระพิธีธรรมนั่งสวดภายในซ่าง
ที่มา: พิธีบำเพ็ญกุศลพระศพ พระองค์เจ้าสุทธวงศ์วิจิตร วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2546 ณ พระที่นั่งทรงธรรม วัดเบญจมบพิตร สวดโดยพระพิธีธรรมสำรับวัดจักรวรรดิราชาวาส. ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง.

คำว่า "ซ่าง" นั้น บางครั้งเขียนว่า ซ่าง สำสร้าง สามซ่าง หมายถึง ที่ยกพื้นไว้สูงสำหรับพระสงฆ์นั่งสวดพระอภิธรรม อยู่ 4 มุมเมรุ บางทีเขียนว่า สร้าง-สำสร้าง หรือ คดสร้างก็เรียก(ส. ศมศาน, ป. สุสาน) ปัจจุบันซ่างสวดนั้นจัดไว้ ณ พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท และพระที่ศาลาธรรม ภายในวัดเบญจมบพิตร ซึ่งสถานที่ทั้งสองจะใช้กรณีพิธีศพพระบรมศพ หรือพระศพของเชื้อพระวงศ์ชั้นสูงเท่านั้น

จากการศึกษาพบว่าการนั่งของพระพิธีธรรมนั้นมีลักษณะโดยรวมเป็น 2 อย่างคือ นั่งสวดบนอาสนะปกติ กับการนั่งสวดในซ่างสวด โดยซ่างสวดนั้นจัดไว้เฉพาะงานพิธีพระศพ หรือบุคคลเป็นเชื้อพระวงศ์ชั้นสูงเท่านั้น รายละเอียดของการจัดลำดับพระพิธีธรรมในการนั่งทั้งสองประเภทนั้นมีความแตกต่างอยู่ 2 ลักษณะคือ จัดให้หัวหน้าพระพิธีธรรม ซึ่งเป็นผู้นำสวด หรือเป็น

ต้นเสียงสำคัญนั่งตรงกลางสำรับ ด้วยเป็นการส่งเสริมให้พระพิธีธรรมที่เหลือได้ยินทำนองอันเป็นต้นเสียงของหัวหน้าอย่างชัดเจน ซึ่งจะแตกต่างจากการนั่งแบบที่สอง คือจัดให้ตามลำดับอาวุโสเรียงจากหัวแถวไปหาหางแถว เป็นการนั่งแบบปกติทั่วไปของการสวด คือ หัวหน้าพระพิธีธรรมจะนั่งอยู่หัวแถวและเรียกลำดับลดหลั่นไปตามคุณวุฒิของแต่ละรูป ลักษณะนี้เป็นการจัดลำดับตามอาวุโส อย่างไรก็ตามเมื่อการสวดพระอภิธรรมเสร็จสิ้นลงแล้ว ไม่ว่าสำรับพระพิธีธรรมจะนั่งแบบใดก็ตาม จะต้องทำการจัดให้หัวหน้าพระพิธีธรรมนั่งหัวแถวเพื่อเป็นผู้นำสวดอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ตาย และให้พรแก่ผู้เข้าร่วมพิธี ฉะนั้นจึงสลับตำแหน่งการนั่งเป็นรูปแบบตามอาวุโสอย่างปกติ

ในการนั่งแบบแรกนั้นมีลักษณะเอื้อในการสวดเนื่องจากต้นเสียงจากหัวหน้าพระพิธีธรรมจะอยู่กึ่งกลางสำรับ สังเกตได้ว่าในการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้นได้มีการปรับตำแหน่งการนั่งของพระพิธีธรรม นับว่าเป็นการจัดตำแหน่งเพื่อการสวดโดยเฉพาะมิใช่การจัดตามลำดับอาวุโสอย่างทั่วไป เมื่อเสร็จสิ้นการสวดจึงทำการปรับตำแหน่งการนั่งมาเป็นแบบปกติเพื่อทำการสวดอนุโมทนาในลำดับสุดท้าย ส่วนการนั่งแบบที่สองนั้นซึ่งเป็นการนั่งแบบปกติของการนั่งลำดับสงฆ์โดยทั่วไป

4.4.3.2 ตู้พระธรรม

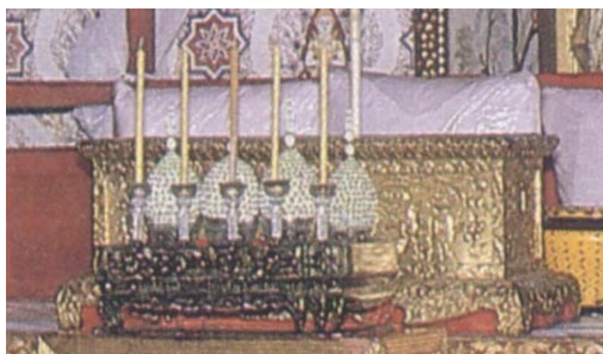
ในการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงทุกครั้งต้องมีตู้พระธรรมตั้งอยู่หน้าพระสงฆ์ที่สวดเสมอ การที่นำตู้ใส่คัมภีร์มาวางไว้เบื้องหน้าพระพิธีธรรมนั้นได้เป็นธรรมเนียมที่ถือปฏิบัติมาแต่โบราณ สันนิษฐานว่าคงจะนำใช้ดูประกอบการสวดโดยการวางพระคัมภีร์ไว้ด้านบนของหีบ แต่กระนั้นการสวดของพระสงฆ์ก็มิได้อ่านพระธรรมที่บันทึกเก็บไว้ภายในตู้พระธรรมนั้นแต่อย่างไร ปัจจุบันเป็นการปฏิบัติตามประเพณีเท่านั้น นอกจากนี้เบื้องหน้าตู้พระธรรมได้จัดเครื่องบูชาพระธรรมจัดไว้ในกระบะมุขประกอบไปด้วยธูป 1 ดอก เทียน 4 ดอก และพานดอกไม้ 4 อัน รวมเรียกว่า “เครื่องห้า” และประธานในพิธีจะต้องเป็นผู้จุดธูปเทียนในกระบะมุกเพื่อเป็นการบูชาพระธรรมก่อนการสวดเพื่อสาธยายพระธรรม จากนั้นพระพิธีธรรมจึงเริ่มสวดพระอภิธรรม



รูปภาพที่ 4.7 แสดงภาพวาดฝาผนัง พระสวดอภิธรรม
ที่มา: (ณัฏฐภัทร จันทวิช, 2538: 66)

จากภาพวาดฝาผนังปรากฏการสวดพระอภิธรรม โดยพระสงฆ์จำนวน 4 รูป มีการตั้งตู้หรือหีบพระธรรมไว้เบื้องหน้า และด้านบนตู้พระธรรมจะเป็นพระคัมภีร์ที่ถูกเปิดไว้ สันนิษฐานว่าคงจะนำใช้ดูประกอบการสวดโดยการวางพระคัมภีร์ไว้ด้านบนของตู้ ส่วนกรณีการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้นปรากฏการใช้ตู้พระธรรมเช่นเดียวกับการสวดอภิธรรมศพทั่วไป แต่มีความพิเศษอยู่ที่ลักษณะของตู้ที่แตกต่างกัน และจะใช้ตามเงื่อนไขของระดับความแตกต่างกันของฐานันดรของผู้ตาย โดยแบ่งตู้พระธรรมเป็น 3 ชนิด

(1) ตู้ทองทึบไม่มีลวดลาย มีขนาดใหญ่ขนาดเดียว เป็นตู้ที่ใช้สำหรับผู้ตายมีฐานันดรสูง



รูปภาพที่ 4.8 แสดงตู้พระธรรมทองทึบ

ที่มา: (คณะอนุกรรมการฝ่ายจัดทำจดหมายเหตุและหนังสือที่ระลึกในคณะกรรมการจัดงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี, 2541: 74)

(2) ตู้กระจก ลายสลักขอบทองทึบ เป็นชั้นรองลงมา กรณีผู้ตายเป็นเชื้อพระวงศ์



รูปภาพที่ 4.9 แสดงตู้พระธรรมประดับกระจก

ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลพระศพ พระองค์เจ้าสุทธวงศ์วิจิตร วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2546 ณ พระที่นั่งทรงธรรม วัดเบญจมบพิตร พระพิธีธรรมสำรับวัดจักรวรรดิราชาวาส. ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง.

(3) ตู้ลายลดน้ำ มี 2 ขนาด ใหญ่ เล็ก ใช้สำหรับผู้ตายที่เป็นบุคคลธรรมดา ตั้งแต่นายกรัฐมนตรีลงมา จนถึงบุคคลธรรมดาที่ได้รับพระบรมราชานุญาตเป็นกรณีพิเศษ



รูปภาพที่ 4.10 แสดงตู้พระธรรมลายรดน้ำ

ที่มา: พิธีบำเพ็ญกุศลศพ ศจ. นพ.สำราญ วังศพ่าห์ วันที่ 1 มีนาคม 2546 ณ ศาลากลางน้ำ วัดเทพศิรินทร์. ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง.

การใช้ตู้พระธรรมที่ปรากฏในพิธีสวดพระอภิธรรมนั้นเป็นการปฏิบัติตามธรรมเนียม ถึงแม้ว่าจะไม่ได้ใช้คัมภีร์ในการสวดจริงก็ตาม เนื่องจากในปัจจุบันการสวดใช้การท่องจำเป็นหลัก พระสงฆ์ผู้สวดต้องผ่านการฝึกฝนการสวดเป็นเวลานาน เพื่อให้สวดได้อย่างแม่นยำทั้งอักขระและท่วงทำนอง อย่างไรก็ตามนอกจากตู้พระธรรมในพิธีศพหลวงนั้น เป็นอุปกรณ์ในการปฏิบัติทางศาสนพิธีคือใช้บรรจุคัมภีร์คือพระธรรมคำสอนของพระศาสดาแล้ว ยังเป็นสิ่งประกอบเกียรติยศอย่างหนึ่งให้กับผู้ตาย และมีการจัดชนิดความแตกต่างกันของงานช่างศิลป์ของตู้พระธรรมทั้ง 3 แบบให้เปลี่ยนไปตามระดับความสำคัญของฐานันดรของบุคคลที่ได้รับพระราชทานพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานพิธีบำเพ็ญกุศลพระศพหรือศพ

4.4.3.3 พัดยศพระราชาคณะ

พัดยศพระราชาคณะที่ตั้งเป็นประธานในการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้นโดยมิได้นำมาใช้ประการใด ๆ ทั้งสิ้น ทั้งนี้เป็นการปฏิบัติเป็นธรรมเนียมสืบมาแต่อดีต นอกจากเป็นพัดยศราชาคณะแล้ว ยังระบุให้เป็นพัดยศพระราชาคณะชั้นสามัญยก มีลักษณะเป็นพัดยศยอดแหลม เรียกว่า “พุ่มทรงข้าวบิณฑ์” หน้าราหูเล็ก ปักด้วยดิ้นด้าน ซึ่งเป็นพัดยศยศพระราชาคณะชั้นแรกสุดในบรรดาพระราชาคณะทั้งหมด



รูปภาพที่ 4.11 แสดงพัดยศพระราชาคณะชั้นสามัญ (ยก)

ที่มา: พิธีบำเพ็ญกุศลศพ ศจ. นพ.สำราญ วังศพ่าห์ วันที่ 1 มีนาคม 2546 ณ ศาลากลางน้ำ วัดเทพศิรินทร์. ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง.

คำว่า "ยก" นั้นหมายถึงพระราชาคณะที่ไม่เป็นพระเปรียญธรรม สถานภาพปัจจุบันของการจัดวางพัดยศพระราชคณะนั้นไม่เพียงเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของการจัดสถานที่สำหรับพระพิธีธรรม สวดแล้ว ยังเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงถึงสถานภาพของพิธีบำเพ็ญกุศลศพอันได้รับพระราชทานพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์ (เริงฤทธิ์ เบ้านุวงศ์, สัมภาษณ์) อย่างไรก็ตามความเป็นมาของการจัดวางพัดยศพระราชาคณะไว้หน้าพระพิธีธรรมโดยติดไว้ที่หน้าประตูพระธรรมนั้นมีมูลเหตุหลายประการ ดังมีผู้วินิจฉัยไว้ ดังนี้

มูลเหตุแรกนั้น เป็นธรรมเนียมแห่งการใช้พระราชคณะในการถวายอดิเรก เป็นข้อมูลที่เล่าสืบต่อกันมาว่า ด้วยในการสวดพระอภิธรรมของศพที่ได้รับพระราชทานให้เป็นศพในพระบรมราชานุเคราะห์นั้น เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถฯ เสด็จพระราชดำเนิน ไปบำเพ็ญกุศลศพนั้น เมื่อพระพิธีธรรมสวดพระอภิธรรมจบจะต้องมีการถวายอดิเรกให้แก่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระสงฆ์ผู้ทำหน้าที่ถวายอดิเรกจะต้องเป็นพระราชาคณะเท่านั้น พระชั้นประทวน หรือพระพิธีธรรมจะถวายอดิเรกไม่ได้ เมื่อถึงเวลาถวายอดิเรกพระราชาคณะจะได้รับนิมนต์ให้ขึ้นไปนั่ง ณ ตำแหน่งหัวแถวของพระพิธีธรรมและถัดจากโต๊ะหมู่บูชา ซึ่งทางฝ่ายพิธีจะต้องจัดอาสนะเตรียมไว้อีก 1 ที่ ซึ่งการจัดลักษณะนี้เป็นการนั่งตามลำดับความอาวุโสนั่นเอง เมื่อเจ้าหน้าที่จัดแจงสถานที่พร้อมแล้ว พระราชาคณะจึงเริ่มถวายอดิเรกโดยใช้พัดยศยศประจำตัวท่านเท่านั้น พระพิธีธรรมรับ "สพฺพี" ไปจนถึง "ภวตุ สพฺ" จากนั้นจะทำการถวายผ้าไตรแด่พระราชาคณะ ผ้าสบงให้กับพระพิธีธรรมทั้ง 4 รูป เป็นอันเสร็จพิธี ฉะนั้นการจัดบำเพ็ญกุศลศพหลวงจะต้องนิมนต์พระราชาคณะ 1 รูป เพื่อทำหน้าที่ถวายอดิเรกดังที่กล่าวมาแล้ว นอกจากกรณีประธานในพิธีเป็นผู้แทนพระองค์ฯ จึงไม่ต้องใช้พระราชาคณะในการถวายพร หัวหน้าพระพิธีธรรมสามารถดำเนินการสวดให้พรได้ทันที (พระครูวิบูลย์กิจจาทร (เลื่อน ถาวโร), สัมภาษณ์)

มูลเหตุจากในอดีตนั้นเถระชั้นผู้ใหญ่ยังมีไม่มาก หน้าที่การถวายอดิเรกจึงตกเป็นหน้าที่ของหัวหน้าพระพิธีธรรมเป็นผู้สวดถวายอดิเรกแทน แต่คงสัญลักษณ์ความเป็นหน้าที่พระราชาคณะโดยการใช้พัดยศพระราชาคณะในการถวายอดิเรก และในระหว่างการสวดพระอภิธรรมจึงได้อันเชิญพัดยศพระราชาคณะตั้งเป็นประธาน ติดไว้กับตู้พระธรรมที่จัดวางไว้ด้านหน้าบริเวณกึ่งกลางแถวพระพิธีธรรม จึงกลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบมาจนถึงปัจจุบันนี้ ถึงแม้ว่าปัจจุบันไม่มีความจำกัดในเรื่องพระเถระผู้ใหญ่และการทราบหมายกำหนดการเกี่ยวกับการเสด็จล่วงหน้าก็ตาม ก็ยังคงใช้พัดยศพระราชาคณะติดไว้หน้าตู้พระธรรมจนกลายเป็นสัญลักษณ์ของการสวดพระอภิธรรมจนถึงปัจจุบันนี้ (ประจักษ์ แท่งทอง, สัมภาษณ์)

ข้อสันนิษฐานอีกประการหนึ่งอาจเป็นการ "นั่งปรก" ในความหมายที่สมเด็จกรมพระยานริศฯ ทรงอธิบายไว้ เพื่อการตรวจสอบอักขระในการสวด

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2505: 261-262,เล่ม 22) ได้ให้ข้อวินิจฉัยเกี่ยวกับเรื่องดังกล่าวว่า

> "... *เรื่องพัดยศแฉกผูกตู้หนังสือบนเตียงพระสวดนั้น ผูกไว้ทำไม ดูเหมือนฝ่าพระบาท ได้ทรงพระวินิจฉัยว่าหลงมาแต่พระราชาคณะนั่งปรก การนั่งปรกเดี๋ยวนี้กลายเป็นนั่งหลับตาไป เคยได้นึกถึงสวดท้องภาณที่หน้า พลับพลาท้องสนามหลวงในพิธีฝนครั้งหนึ่ง มีพระราชาคณะหลายองค์ จำได้แต่สมเด็จพระวันรัตน์ (แดง) องค์หนึ่งกับสมเด็จพระมหาวีรวงศ์(ยัง) อีกองค์หนึ่ง เวลานี้ท่านยังไม่ได้เป็นสมเด็จ แต่ล้วนที่มีความรู้อย่างดี ท่านไปคอยอยู่ว่าง ๆ ก็พากันเข้าไปล้อมเตียงสวดทักที่สวดผิดกันให้ปรอไป เล่นเอาพระที่สวดเกือบสวดไปไม่ได้ ได้นึกทีเดียวว่านี่คือนั่งปรกจริงแล้ว*"

ในประเด็นเดียวกันนี้ เริง อรรถวิบูลย์ (2512: 31) ได้กล่าวไว้ว่า "... *เกณฑ์การสวดภารวาณนั้นใช้พระจำนวน 5 รูป นั่งบนเตียงเพียง 4 รูป อีกหนึ่งรูปนั่งต่างหาก มิได้ออกเสียงสวด นั่งเป็นทำนองกำกับพระที่สวด 4 รูปนั้น อาการกิริยาที่นั่งแบบนี้ ต่อมาภายหลังเรียกกันว่า "นั่งปรก"* ..."

จากหลักฐานดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่าการสวดแต่ละครั้งจำเป็นต้องใช้พระสงฆ์สวดพระอภิธรรมจำนวน 4 รูป และพระสงฆ์ราชาคณะชั้นสามัญขึ้นไปเป็นผู้ทำหน้าที่ถวายอดิเรกอีกหนึ่งรูป รวมเป็น 5 รูป ขณะเดียวกันนั้นพระสงฆ์ราชาคณะยังทำหน้าที่ฐานะหัวหน้าคณะสงฆ์ที่ทำการสวดอยู่นั้น เพื่อคอยนั่งกำกับการสวด

พัดยศพระราชาคณะที่ตั้งไว้บริเวณตรงกลางสำรับพระพิธีธรรมนั้น ปรากฏมูลเหตุจาก 2 กรณี คือ ด้วยกำหนดให้พระราชาคณะเป็นผู้ถวายอดิเรกแด่พระบรมวงศานุวงศ์ อย่างหนึ่ง กับพระราชคณะต้องทำหน้าเป็นประธานคณะสงฆ์ในการสวดสาธยายพระธรรม อีกอย่างหนึ่ง ในปัจจุบันเนื่องด้วยการจัดพิธีกรรมมีความสะดวกและเพียบพร้อมในหลาย ๆ ด้าน จึงมิได้มีอุปสรรค์ต่าง ๆ อย่างเช่นที่เคยประสบในอดีตทั้งด้านจำนวนพระราชคณะ การสัญจร หมายกำหนดการพระราชดำเนิน เป็นต้น ฉะนั้นพัดพระราชคณะจึงถูกอัญเชิญไว้ ณ มณฑลพิธีในฐานเป็นประธานคณะสงฆ์ และเป็นสัญลักษณ์แห่งศาสนพิธีอันมีพระประมุขเป็นผู้พระราชทานพระราชูปถัมภ์

4.4.4 ขั้นตอนของพิธีกรรม

ในการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในแต่ละครั้ง เจ้าหน้าฝ่ายพิธี กองศาสนูปถัมภ์ กรมการศาสนา จะเป็นผู้รับผิดชอบเรื่องต่าง ๆ ทุกเรื่องที่เกี่ยวข้องกับพระพิธีธรรมและพิธีกรรมทางศาสนา รวมทั้งการจัดรถรับส่งพระพิธีธรรมจากวัดไปยังสถานที่จัดพิธี ในปัจจุบันพระอารามหลวงที่มีพระพิธีธรรมนั้นจะรับฎีกาทั้งหมด 9 วัด (วัดบวรฯ ปัจจุบันไม่รับฎีกาสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง) เกณฑ์การเลือกฎีกาพระพิธีธรรมวัดไหนนั้น ขึ้นกับดุลยพินิจของเจ้าหน้าที่ สิ่งที่ต้องพิจารณาคือความสะดวกในการเดินทางรับส่งพระพิธีธรรม ระยะทางระหว่างวัดกับสถานที่จัดงาน รวมทั้งความถี่ของงานอีกประการหนึ่ง (สมชัย เกื้อกูล,สัมภาษณ์)

สำหรับกิจกรรมวันแรก เมื่อเจ้าหน้าที่สำนักพระราชวังได้มาจัดเตรียมสถานที่ ทำการจัดวางเครื่องเกียรติยศ รวมทั้งตกแต่งมณฑลพิธีตามระเบียบราชประเพณี ตั้งแต่เวลาบ่ายของวันพิธีการ คือ จัดวางโกศ ฐานรองโกศ ฉัตร เครื่องราชอิสริยาภรณ์ โลงบรรจุศพ ตู้พระธรรม อาสนสำหรับพระพิธีธรรมสวดอภิธรรม เป็นต้น ในอดีตใช้โกศบรรจุศพจริง ๆ โดยศพจะถูกมัดตราสังข์ และห่อด้วยผ้าขาวหลายชั้น ศพจะอยู่ในลักษณะท่านั่ง แต่ในปัจจุบันได้ยกเลิกการบรรจุศพลงในโกศอย่างเช่นโบราณปฏิบัติ ศพจริง ๆ นั้นหลังจากผ่านขั้นตอนพิธีอาบน้ำศพแล้วมัดตราสังข์แล้ว จะถูกบรรจุไว้ในโลงแนวนอนอย่างธรรมดาทั่ว ๆ ไป และนำไปตั้งอยู่ด้านหลังโกศพระราชทานในมณฑลพิธีที่เตรียมไว้ บางรายตั้งโลงศพไว้หลังม่าน บางรายตั้งไว้ติดกับโกศสามารถเห็นได้ แสดงให้เห็นถึงการตั้งโกศนั้นยังคงรักษาตามขนบธรรมเนียมปฏิบัติเพื่อเป็นเครื่องแสดงเกียรติยศให้แก่ผู้ตาย การจัดวางโกศและเครื่องเกียรติยศมีลักษณะดังรูปภาพต่อไปนี้



รูปภาพที่ 4.12 แสดงโกศมณฑป พร้อมกับเครื่องประกอบเกียรติยศ
ที่มา : พิธีสวดบำเพ็ญกุศลศพ น.พ. ประภาษ ศรทัตต์ วันที่ 4 กรกฎาคม 2545
ณ ศาลาสีหโสภณ วัดเทพศิรินทร์ ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง.



รูปภาพที่ 4.13 แสดงการจัดวางโกศ และเครื่องเกียรติยศอื่น ๆ

ที่มา: พิธีบำเพ็ญกุศลศพ พันเอกสมชาย หิรัญกิจ วันที่ 9 มิถุนายน 2547 ณ วัดพระศรีมหาธาตุ ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง.



รูปภาพที่ 4.14 แสดงโลงบรรจุศพ

ที่มา: พิธีบำเพ็ญกุศลศพ นายบรรจง ชูสกุลชาติ วันที่ 13 มิถุนายน 2545 ณ วัดมกุฏกษัตริยาราม. ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง.

เป็นวันที่เริ่มพิธีวันแรกนั้น เมื่อได้เวลาประมาณ 17.00 น. จะเป็นพิธีพระราชทานน้ำหลวงอาบศพ โดยผู้แทนพระองค์ หรือเจ้าพนักงานของฝ่ายพิธีสำนักพระราชวัง ขณะรับพระราชทานน้ำอาบศพหรือสรงพระศพจะมีการประโคมดนตรี ปี่ไฉน กลองชนะ และมีการเพิ่มเครื่องดนตรี คือ แตรงอน แตรฝรั่ง สังข์ และมโหระทึก ตามลำดับ (พระราชทานตามยศและฐานันดรของผู้ตายซึ่งได้กำหนดไว้ตามเกณฑ์ของสำนักพระราชวัง) โดยเจ้าหน้าที่ของสำนักพระราชวัง ฝ่ายเครื่องสูง จากนั้นเป็นการเริ่มพิธีสวดพระอภิธรรมจบที่หนึ่ง ประธานในพิธีเป็นผู้จุดธูป เทียนบูชาพระรัตนตรัยที่โต๊ะหมู่บูชา และเครื่องบูชาหน้าสำรับพระพิธีธรรม (กระบะมุก เครื่อง 5) จากนั้นพระพิธีธรรมจึงเริ่มสวดพระอภิธรรม (ขณะประธานในพิธีเริ่มจุดธูปเทียนเบื้องหน้าพระพิธีธรรมนั้น หัวหน้าพระพิธีธรรมจะเริ่มต้นสวดทันที โดยมิได้รอกระทั่งประธานจุดธูปเทียนเสร็จและกราบ) โดยไม่มีการอาราธนาศีล เมื่อสวดจบที่หนึ่งเสร็จสิ้นแล้วจะทิ้งช่วงพิธี และจะเริ่มสวดพระอภิธรรมในจบที่สอง สาม และ สี่นับตั้งแต่เวลาประมาณ 19.00 น. เป็นต้นไป เมื่อจบแต่ละจบจะมีการพักคราวละประมาณ 5 นาที ยกเว้นเมื่อสวดพระอภิธรรมจบที่สามเสร็จสิ้นแล้ว เจ้าพนักงานจะดำเนินการแจกอาหารว่างแก่บรรดาแขกที่มาร่วมพิธี ระยะเวลาช่วงนี้เป็นการรอจนรับประทานอาหารว่างเสร็จเรียบร้อย โดยพร้อมเพียงกันแล้วจึงเริ่มสวดจบ 4 ซึ่งเป็นจบสุดท้าย เมื่อสวดจบสุดท้ายเสร็จแล้ว เจ้าพนักงานจะทำการถอนเครื่องบูชา และเก็บตู้พระธรรม พัดยศพระราชาคณะ เพื่อทำการลาดผ้าภูษาโยง ในการดำเนินการถวายเครื่องไทยธรรม และผ้าสบง จากนั้นพระพิธีธรรมถวายอนุโมทนา พิธีกรรมบำเพ็ญกุศพศพสำหรับวันแรกสิ้นสุดเมื่อพระพิธีธรรมสวดพระอภิธรรมจบที่ 4 เสร็จสิ้น จากนั้นพระพิธีธรรมจึงเดินทางกลับ



รูปภาพที่ 4.15 แสดงการประโคมปี่ไฉนกลองชนะ

ที่มา: งานบำเพ็ญกุศลศพ พันเอกสมชาย หิรัญกิจ 9 มิถุนายน 2547 ณ วัดพระศรีมหาธาตุ

ส่วนขั้นตอนพิธีกรรมในวันต่อไปนั้น เริ่มพิธีสวดพระอภิธรรมจบแรกในเวลาประมาณ 19.00 น. เป็นต้นไป ดำเนินพิธีการหลังจากนี้เหมือนกับวันแรกไปจนเสร็จสิ้นพิธี

จำนวนวันที่ได้รับพระราชทานบำเพ็ญกุศลศพหรือพระศพ นั้นมีกำหนดไว้ในระเบียบ หากเป็นกรณีพระราชทานบำเพ็ญกุศลศพหรือพระศพเป็นเวลา 7 วัน จะจัดให้ มีการแสดงพระธรรมเทศนา 1 กัณฑ์

สรุปขั้นตอนของพิธีกรรมบำเพ็ญกุศลศพนั้น นับจากเจ้าหน้าที่สำนักพระราชวังได้ดำเนินการจัดมณฑลพิธีเสร็จเรียบร้อยแล้ว จะเป็นพิธีรับพระราชทานน้ำหลวงอาบศพโดยมีการประโคมดนตรีด้วยวงปี่กลองในขณะดำเนินพิธี จากนั้นเป็นการบรรจุศพในหีบ และเป็นขั้นตอนของพิธีสวดพระอภิธรรม โดยเริ่มสวดหลังจากการบรรจุศพ 1 ครั้ง โดยสวดบทพระธรรมจำนวน 1 บท และสวดอีก 3 ครั้งในเวลาต่อมา การสวดพระอภิธรรมในแต่ละวัน มีเกณฑ์สวดทั้งหมด 4 ครั้ง ๆ ละ 1 บท ในการสวดอาจมีการตัดตอนบทสวดได้ตามความเหมาะสม หลังจากนั้นเป็นการสวดเพื่ออนุโมทนากุศลแก่ผู้ตายและให้พรแก่ผู้มารวมพิธีเป็นอันเสร็จพิธีของแต่ละวันที่ได้รับพระราชทานการบำเพ็ญกุศล

4.4.5 ธรรมเนียมการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

ในการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้นมีธรรมเนียมปฏิบัติหลาย ๆ อย่าง ปรากฏทั้งการปฏิบัติตามขนบพิธีโดยทั่วไปบ้าง และมีรูปแบบพิธีอันเป็นการแสดงถึงลักษณะเฉพาะบ้าง มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.4.5.1 ระเบียบเกี่ยวกับการสวด

การสวดพระอภิธรรมในแต่ละวัน มีเกณฑ์สวดทั้งหมด 4 ครั้ง (หรือเรียกว่า 4 จบ) โดยแต่ละครั้งสวด 1 บท กำหนดดังกล่าวอาจมีที่มาจากการสวดเพื่อเฝ้าศพอย่างเช่นการสวดพระอภิธรรมโดยทั่วไป ในอดีตการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพที่ได้รับพระราชทานพระบรมราชานุเคราะห์นั้น พระพิธีธรรมที่ได้รับนิมนต์ไปสวดจะสวดไปเรื่อย ๆ จำนวนกี่จบแต่ละงานนั้นเป็นเรื่องที่ไม่มีการกำหนดตายตัว เป็นลักษณะของการสวดเพื่อเฝ้าศพอย่างแท้จริง มีการพูดคุยกับญาติโยมในช่วงพักสวดได้ (พระเทพสิทธิมุนี (วิชัย เมตฺติโก), สัมภาษณ์) ส่วนการสวดศพที่เรียกว่า “สวดประจำซ่าง”หรือเรียกว่า “นั่งซ่างสวด”เฉพาะกรณีเป็นพิธีศพของพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งกองพระราชพิธีจะจัดสร้าง “ซ่าง” ใช้สำหรับพระพิธีธรรมสวดพระอภิธรรม นิยมสร้างไว้จำนวนสองซ่างและมีการสวดสลับกันระหว่างสองซ่างดังกล่าว โดยไม่คำนึงถึงระยะเวลา ขึ้นกับความเหมาะสมของจำนวนผู้ฟัง สวดเช่นนี้ไปจนตลอดรุ่งเช้า

4.4.5.2 กลวิธีการเฉพาะในการสวด

ของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนี้มีลักษณะเฉพาะของแต่ละวัด แยกพิจารณาเป็น 2 ลักษณะดังนี้

กรณีของสำรับพระพิธีธรรมวัดมหาธาตุ ฯ การสวดเน้นการสวดให้เสียงต่อเนื่องกันโดยตลอดทั้งบท อันเป็นแนวคิดหลักของการสวด ฉะนั้นการสวดโดยมิให้เสียงขาดช่วงใดช่วงหนึ่งนั้นมีความน่าสนใจ คือ มีการพิถีพิถันเรื่องการหายใจระหว่างทำการสวดอย่างยิ่ง โดยการหายใจไม่ให้ตรงกันระหว่างผู้สวดอื่น ๆ ทำการสังเกตผู้สวดด้านข้างของตนว่าใกล้จะหมดลมหายใจหรือยังเมื่อสังเกตแล้วว่าไม่มีผู้ใดหายใจตรงกับตนจึงหายใจได้ กระทำเช่นนี้ทั้ง 4 รูป ทำให้การสวดมีเสียงต่อเนื่องกัน กรณีมีผู้หายใจจะตรงกันต้องอดทนสักเล็กน้อยเพื่อให้ผู้นั้นหายใจล่วงหน้าเสียก่อน นอกจากนี้การหายใจต้องหายใจในระยะเวลาเพียงสั้น แต่ต้องให้ได้ลมเข้าภายในปอดในปริมาณมากที่สุดเท่าที่จะทำได้

ส่วนสำรับพระพิธีธรรมวัดราชสิทธาราม มีลักษณะการสวดที่เน้นแตกต่างจากสำรับวัดมหาธาตุฯ คือ เน้นการออกเสียงคำสวดแต่ละคำให้ชัดเจน แต่มีการสอดแทรกด้วยเสียงขึ้นนาสิกระหว่างคำสวดต่าง ๆ และภาพรวมมีการดำเนินคำสวดเร็วกว่า สำรับวัดมหาธาตุฯ

4.4.5.3 ทำนองสวด

การสวดพระอภิธรรมที่ใช้ในพิธีศพในพระบรมราชานุเคราะห์ในปัจจุบันนี้ เมื่อกล่าวถึงทำนองสวดของพระพิธีธรรม นอกจากมีลักษณะพิเศษแตกต่างจากการสวดทางพระพุทธศาสนาโดยทั่วไปแล้ว ในแวดวงของพระพิธีธรรม รวมไปถึงพระนักสวด นักเทศน์ ต่าง ๆ จะรู้จักกันในนามทำนองชื่อว่า “กะ หรือเรียกว่า “กะหลวง” คำว่า “กะ” ปรากฏคำวินิจฉัยของเสฐียรโกเศศ (2500: 484) ดังความว่า “... การสวดนั้น มีทำนองเป็นแบบมีชื่อ เช่น สวดกะ (แบบราชการ) สังคหะ พระธรรมใหม่ (อย่างที่สวดกันตามชาวบ้าน) เป็นต้น ซึ่งการสวด “ทำนองกะ” นี้ อาจเป็นต้นแบบในการสวดพระอภิธรรมมัตถสังคหะในทำนองเฉพาะ (กรณีวัดมหานิกายในต่างจังหวัด) ในพิธีศพของประชาชนทั่วไปก็เป็นได้

ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้นมีอยู่ 2 ลักษณะ โดยทั่วไปเรียกทำนองพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนี้ว่า ทำนอง “กะ” ซึ่งแต่ละวัดก็จะมีลักษณะทำนองที่คล้ายกันบ้างแตกต่างกันบ้าง โดยมีลักษณะสามารถจัดเป็นกลุ่มได้ 2 ลักษณะ เรียกว่า “กะเปิด” และ “กะปิด” กะเปิด หมายถึงทำนองที่สวดแล้วเน้นการออกเสียงคำสวดให้ได้ยินชัดเจน ส่วนอีกชนิดหนึ่งนั้นเรียกว่า “กะปิด” นั้น หมายถึงลักษณะทำนองที่เสียงยาวต่อเนื่องกันตลอดทั้งบท โดยไม่เน้นการออกเสียงให้ชัดเจน อย่างเช่น “กะเปิด” (ประจักษ์ แท่งทอง, สัมภาษณ์)

การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้น นอกจากการใช้ทำนองกะ ซึ่งเป็นทำนองเฉพาะดังกล่าวมาแล้ว ยังพบข้อปฏิบัติที่สำคัญอย่างหนึ่งในปัจจุบัน คือ การสวดอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้นจะไม่ใช้บทคำสวดและทำนองสวดพระอภิธรรมมัตถสังคหะอย่างพิธีศพสามัญชน แต่จะใช้บทของพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ สหัสสนัย หรือพระธรรมใหม่ เท่านั้น และต้องเป็นทำนองเฉพาะ คือ “ทำนองกะหลวง” ด้วย จะไม่สวดด้วยทำนองสังโยค อย่างพิธีศพของสามัญชน

ทำนองสวดพระอภิธรรมโดยพระพิธีธรรมทั้ง 9 วัด ที่เป็นพระอารามหลวงชั้นเอกในกรุงเทพฯ นั้น มีลักษณะทำนองที่แตกต่างกันจัดได้เป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งมีทำนองที่มีลักษณะเฉพาะคือ เสียงจะยาวต่อเนื่องไปจนตลอดทั้งบท ทำให้ฟังคำสวดไม่ชัดเจน กลุ่มพระอภิธรรมที่มีทำนองสวดเป็นลักษณะนี้ได้แก่ วัดมหาธาตุ วัดสุทัศน์ฯ วัดพระเชตุพนฯ วัดสะเกศ วัดจักรวรรดิราชาวาส วัดอนงคงคาราม วัดประยุรวงศาวาส ส่วนลักษณะทำนองสวดลักษณะที่สองนี้มีลักษณะเป็นเสียงสวดเสียงสั้น ออกเสียงคำสวดต่าง ๆ ชัดเจน กลุ่มนี้มีเพียง 2 วัดเท่านั้น คือ วัดราชสิทธารามและวัดระฆังโฆสิตาราม จากลักษณะเด่นของทั้ง 2 กลุ่มที่แตกต่างกัน มีชื่อเรียกทำนองสวดกลุ่มแรกว่า “กะปิด” และกลุ่มหลังเรียกว่า “กะเปิด” ซึ่ง “กะปิด” หมายถึง ทำนองที่ปิดเสียงคำสวดไม่ให้ฟังคำชัดเจน ส่วน “กะเปิด” นั้น คือ ทำนองที่เปิดเสียงคำสวดแต่ละคำให้ฟังชัดเจน ส่วนคำว่า “กะ” นั้น เป็นชื่อเรียกทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงโดยทั่วไป หรือเรียกสั้น ๆ ในกลุ่มพระอภิธรรมว่า “กะหลวง” (ประจักษ์ แท่งทอง, สัมภาษณ์)

4.5 การถ่ายทอดทำนองสวด

ดังที่ได้กล่าวถึงที่มาและภาระหน้าที่ของ “พระพิธีธรรม” ในตอนต้นแล้วนั้น แสดงให้เห็นว่าตำแหน่งพิเศษของพระสงฆ์นี้ ได้รับการแต่งตั้งเนื่องด้วยความสามารถพิเศษด้านการสวดโดยเฉพาะ และมีภาระหน้าที่เกี่ยวเนื่องกับพระราชพิธี ฉะนั้นพระสงฆ์ที่รับตำแหน่งนี้จำเป็นต้องมีการคัดสรรและฝึกฝนทักษะการสวด ที่แตกต่างจากพระสงฆ์โดยทั่วไป

การฝึกหัดพระพิธีธรรมรุ่นใหม่เพื่อทดแทนหรือเป็นตัวสำรอง สำหรับกรณีที่พระพิธีธรรมสำรับหลักบางรูปเกิดความจำเป็นไม่สามารถสวดในกิจที่ได้รับนิมนต์ได้ เป็นหน้าที่ของหัวหน้าพระพิธีธรรมจำเป็นต้องสรรหาพระสงฆ์ที่มีคุณสมบัติเพียบพร้อม มาฝึกฝนเล่าเรียนทำนองสวดเตรียมพร้อมในการปฏิบัติหน้าที่เป็นพระพิธีธรรมต่อไป คุณสมบัติของพระสงฆ์ผู้จะเป็นพระพิธีธรรมมีดังนี้

1) เป็นผู้มีบุคลิกภาพดี

2) เป็นผู้มีจรรยามารยาทดี

3) เป็นผู้มีคุณลักษณะของเสียงที่ดี ต้องเป็นพระสงฆ์ที่มีพรสวรรค์ด้านเสียง มีน้ำเสียงไพเราะ ใสและก้องกังวาน ต้องมีความอดทนในการฝึกสวดมนต์ที่มีรายละเอียดของการใช้เสียงอย่างมาก และที่สำคัญพระที่จะสวดได้นั้นต้องจิตชอบทางด้านการออกเสียงเป็นพื้นเดิมอยู่แล้ว (พระครูสรวุฒิพิศิษฏ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม),สัมภาษณ์)

จากการศึกษาพบว่าพระพิธีธรรมส่วนใหญ่มีพระสวรรค์ทางการสวดเป็นพื้นเดิมอยู่ก่อนแล้ว และมีพระพิธีธรรมจำนวนหลายรูปมีเชื้อสาย หรือเครือญาติที่เกี่ยวข้องกับดนตรี การขับร้อง การสวด การเทศน์ (พระเทพสิทธิมุนี (วิชัย เมตฺติโก), สัมภาษณ์)

พระพิธีธรรมต้องได้รับการฝึกฝนมารยาท ในการวางตัว ตลอดจนอิริยาบถต่าง ๆ ในพระราชพิธี ทั้งนี้เพื่อทำให้สามารถปฏิบัติศาสนกิจในพิธีของหลวง ซึ่งจะต้องสามารถปรากฏตัวอยู่เบื้องหน้าพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ หรือพระบรมวงศานุวงศ์ ได้อย่างเหมาะสม

กระบวนการเรียนทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้น เมื่อหัวหน้าพระพิธีธรรมพิจารณาว่าพระสงฆ์รูปดังกล่าวมีพรสวรรค์ด้านการสวดเป็นอย่างดี จึงจะได้รับการทาบทามให้มาฝึกสวดทำนองเฉพาะ โดยในช่วงแรกจะใช้วิธีการฟัง และการคลำทำนองตามพระพิธีธรรมรุ่นพี่ในการสวดงานพิธีศพหลวงจริง ๆ เพื่อให้เกิดความคุ้นเคยกับลักษณะเสียงของท่วงทำนองเสียก่อน ทั้งนี้พระสงฆ์ที่ได้รับการทาบทามจะอยู่ในข่ายที่มีคุณสมบัติทางเสียงและพรสวรรค์ในการสวดอยู่ส่วนหนึ่งแล้ว

จากนั้นเป็นการต่อทำนองจากครูผู้สอน ลักษณะท่องจำและเลียนแบบทั้งระดับเสียง ท่วงทำนองและอักขระ ให้เหมือนกับครูผู้สอน อย่างไม่ให้ผิดเพี้ยนจากต้นแบบ ที่ละวรรค ๆ ไปจนจบบทแต่ละบท ฉะนั้นการเรียนทำนองบทต่าง ๆ นั้นจะต้องใช้ระยะเวลานานในการเล่าเรียนและท่องจำทำนอง

ในพระอารามหลวงทั้ง 10 วัดจะมีพระพิธีธรรมจำนวน 1 สำรับ หรือ 4 รูป เท่านั้นที่เป็นผู้ขึ้นทะเบียนและได้รับนิตยภัตรตามระเบียบของกรมการศาสนา อย่างไรก็ตามพระพิธีธรรมที่เป็นหัวหน้า ในอนาคตจะได้รับแต่งตั้งเป็นพระชั้นสัญญาบัตร ส่วนการรับเงินนิตยภัทร จะได้เงินตามชั้นสมณะสูงสุดนั้น จะรับเงินซ้อนสองตำแหน่งไม่ได้ ฉะนั้นการเลื่อนหัวหน้าพระพิธีธรรมเป็นพระครูสัญญาบัตรแล้วเพื่อเป็นการสืบเนื่องเป็นการทำให้ครบสำรับจึงจัดให้พระนักสวดผู้ที่กำลังฝึกหัดอยู่นั้นได้รับตำแหน่งพระพิธีธรรมรูปใหม่

การที่พระพิธีธรรมที่เลื่อนสมณศักดิ์สูงขึ้นแล้ว ไม่ได้หมายถึงตัดขาดจากการสวดที่เป็นหน้าที่เดิม สามารถไปสวดในงานศพหลวงได้และต้องใช้ตาลปัตรของพระพิธีธรรม หรือสามารถควบทั้งสองตำแหน่ง แต่การรับนิตยภัทรจะรับได้เพียงตำแหน่งที่สูงสุดตำแหน่งเดียว

จากการศึกษาพบว่าในปัจจุบันการสวดมีการเรียนการสอนกันอย่างห่างเหิน กล่าวคือ เป็นการฝึกฝนทำนองสวดด้วยตนเองเป็นส่วนใหญ่ จากความคุ้นเคยในฟังบ่อย ๆ หรือ จากแถบบันทึกเสียง เมื่อสวดพอได้แล้วจึงไปตรวจความถูกเพื่อปรับปรุงแก้ไขจากครูผู้สอนหรือหัวหน้าสำรับเป็นขั้นตอนสุดท้าย แสดงให้เห็นในปัจจุบันมีข้อจำกัดด้านเวลา ประกอบกับการเรียนมีความยืดหยุ่นมาก และมีเครื่องมืออุปกรณ์ที่อำนวยความสะดวกในการบันทึกเสียง ฉะนั้นอรรถรสและแนวคิดจากกระบวนทำนอง หรือเทคนิคการเปล่งเสียงหลาย ๆ อย่าง ได้มีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นต่อไปอย่างไม่เข้มงวดอย่างเช่นในสมัยก่อน

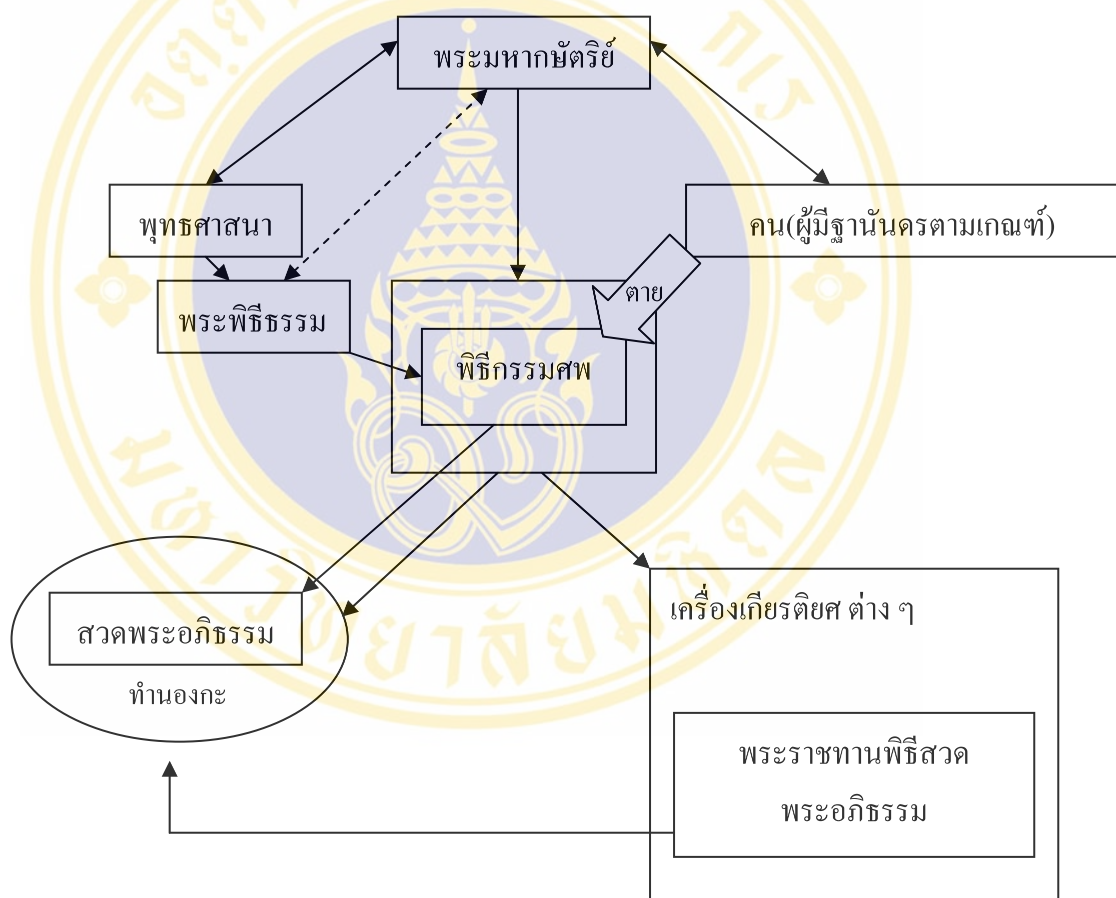
4.6 สถานภาพของการสวดพระอภิธรรมศพหลวงในสังคมไทยปัจจุบัน

สถานภาพของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในสังคมไทย ในปัจจุบันได้เปลี่ยนสถานภาพจากการเป็นสิ่งประกอบเกียรติยศสำหรับพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ มาเป็นสิ่งประกอบเกียรติยศให้กับสามัญชนผู้ที่มีคุณูปการแก่ชาติบ้านเมือง อย่างไรก็ตาม พิธีกรรมการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้น ยังมีหน้าที่ในการสร้างสำนึกในความแตกต่างเรื่องฐานันดรของชนชั้นผู้นำของประเทศ ให้เกิดขึ้นภายในความรู้สึกของผู้ใช้ผู้ร่วมในพิธี นี้เป็นสัญลักษณ์แสดงให้เห็นถึงความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างแน่นแฟ้น และต่อเนื่องนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ในอดีต พิธีหลวงนั้นรับใช้เฉพาะกลุ่มชนชั้นผู้นำเท่านั้น อันเป็นการสร้างสัญลักษณ์ให้เกิดความแตกต่างระหว่างพิธีกรรมชีวิตของหลวงและราษฎร์ แสดงให้เห็นถึงพลังการสร้างความสำคัญของระบบกษัตราธิราช ที่ส่งผลต่อการสำนึกของชนชั้นใต้การปกครอง สืบมาจนถึงทุกวันนี้กระบวนการบำเพ็ญกุศลศพหรือพระศพนั้นยังคงเป็นสิ่งที่ยึดถือปฏิบัติอยู่ และพยายามที่จะรักษาความสมบูรณ์ในกระบวนพิธีต่าง ๆ ถึงแม้ว่าระบบการปกครองได้เปลี่ยนไปจากกษัตราธิราช มาเป็นประชาธิปไตยแล้วก็ตาม ความเปลี่ยนแปลงนี้ ส่งผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านกลุ่มเป้าหมายที่พิธีกรรมนี้จะมีหน้าที่รองรับ กล่าวคือ ในอดีตพิธีกรรมนี้ เป็นพิธีกรรมที่แสดงให้เห็นถึงความมีอำนาจบารมีของกษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์โดยเฉพาะ แต่อย่างไรก็ตามเมื่อตกมาถึงปัจจุบันมีการพระราชทานพิธีกรรมนี้แด่ข้าราชการชั้นสูงและผู้ที่มีคุณูปการต่อประเทศชาติ ตลอดจนรวมไปถึงบุคคลธรรมที่มีคุณงามความดีรับใช้สนองพระราชประสงค์ต่าง ๆ แสดงให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเป็นการเอื้อประโยชน์ต่อชนชั้นใต้ปกครองมากขึ้น แต่สิ่งที่ยังคงอยู่ และเป็นหัวใจสำคัญที่ยังคงความสำคัญสืบมาถึงปัจจุบัน โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงนั่นก็คือ "ฐานันดร" ของเสียงสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงที่ใช้ในพิธีกรรมอันเป็นสิ่งทรงคุณค่า ที่มีฐานะเป็นรางวัลหรือสิ่ง

ตอบแทนคุณงามความดี พระราชทานโดยองค์พระมหากษัตริย์ยังคงเป็นสิ่งที่ปลูกฝังจิตใต้สำนึกเรื่องความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ผ่านสำเนียงสวดที่มีความพิเศษทางด้านคีตศิลป์

อีกนัยหนึ่งพิธีกรรมนี้ เป็นการเชื่อมโยงระหว่างอดีตและปัจจุบัน ในเรื่องความแตกต่างเรื่องชนชั้นในสังคมไทย และการสร้างคุณค่าในแง่ความพิเศษงดงามเฉพาะ ขึ้นในพิธีกรรมหลวงโดยใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือแสดงความแตกต่าง ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ของพิธีกรรมศพหลวงนั้นได้สรุปเป็นแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 4.1 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ ของพิธีศพหลวง

จากแผนภูมิแสดงให้เห็นว่าพิธีสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนี้ มีประเด็นหลักที่ 3 ส่วนด้วยกัน คือ พระมหากษัตริย์ พระพุทธศาสนา และคนที่มีฐานันดร โดยทั้งสามส่วนนี้จะผนวกเข้าด้วยกันในส่วนของพิธีกรรมศพ โดยพระมหากษัตริย์เป็นส่วนเสริมสร้างคุณค่าและความสำคัญ ให้กับพิธีกรรม ส่วนพระพุทธศาสนามีบทบาทและสถานภาพเป็นเจ้าพิธี โดยใช้การสวดพระอภิธรรมเป็นหัวใจของพิธีกรรม ในขณะเดียวกันการเสริมสร้างคุณค่าของพิธีกรรมเป็น

ส่วนของพระมหากษัตริย์ใช้เครื่องเกียรติยศต่าง ๆ เข้าประกอบและสมทบกับศาสนพิธี ทั้งนี้การเสริมสร้างคุณค่านั้นได้แผ่ครอบคลุมไปถึงบุคลากรทางพระพุทธศาสนาด้วย นั่นคือพระพิธีธรรม ฉะนั้นสถานภาพของพระพิธีธรรมเป็นการดำรงตำแหน่งเป็นทั้งศาสนสาวก และในขณะเดียวกันเป็นผู้สนองพระราชองค์ในการปฏิบัติพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพระมหากษัตริย์โดยตรงอีกทางหนึ่ง

บรรดาเครื่องเกียรติยศต่าง ๆ นั้นล้วนมีความประณีตในเชิงช่างศิลป์ เป็นคุณค่าทางศิลปวัตถุ จึงทำให้เกิดความสวยงาม ความอลังการให้กับมณฑลพิธี ส่วนการสวดพระอภิธรรมโดยพระนักสวดเฉพาะหรือเรียกว่า"พระพิธีธรรม"นั้น ได้สร้างคุณค่าให้เกิดความสวยงามวิจิตรโดยคุณสมบัติทางดนตรีในที่นี้คือกระบวนคีตศิลป์ที่ถ่ายทอดออกมาในทำนองสวด ที่ทำให้เกิดไพเราะขึ้นในบทพระธรรมอันเป็นแก่นคำสอนทางพระพุทธศาสนา

จากแนวการปฏิบัติของพิธีกรรมในอดีตที่มีวัตถุประสงค์เพื่อจัดการพระบรมศพหรือพระศพสนองแก่พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์โดยเฉพาะ ในฐานะเป็นองค์สมมติเทพตามที่คติพราหมณ์ได้ปลูกฝังไว้ การตายของพระมหากษัตริย์เป็นการกลับสู่ที่ประทับเดิมคือสรวงสวรรค์ อย่างไรก็ตามในปัจจุบันสถานภาพของพิธีศพหลวงเป็นการเอื้อประโยชน์ถึงบุคคลที่เป็นข้าราชบริพาร ขุนนาง รวมไปถึงชั้นสามัญชนในกรณีพิเศษ เครื่องเกียรติยศต่าง ๆ เดิมเป็นของพระมหากษัตริย์และเชื้อพระวงศ์เพียงสถานเดียวนั้น ได้กลายเป็นเครื่องเกียรติยศเพื่อแสดงคุณความดี หรือถือเป็นการปูนบำเหน็จให้กับที่บุคคลได้ปฏิบัติกิจสนองตอบบ้านเมืองพระมหากษัตริย์และประเทศชาติ ในวาระการสิ้นชีวิต

จากการศึกษาภาพรวมทั้งหมดพบว่าพิธีสวดพระอภิธรรมศพหลวงนั้นประกอบไปด้วยประเด็นหลัก 3 ส่วนด้วยกัน คือ พระมหากษัตริย์ พระพุทธศาสนา และคนที่มีฐานันดร โดยพระมหากษัตริย์เป็นส่วนเสริมสร้างคุณค่าและความสำคัญให้กับพิธีกรรม ส่วนพระพุทธศาสนามีบทบาทและสถานภาพเป็นเจ้าพิธี โดยใช้การสวดพระอภิธรรมเป็นหัวใจของพิธีกรรม เดิมมุ่งเพื่อเป็นการรองรับแก่สถาบันพระมหากษัตริย์เท่านั้น ต่อมาสถานภาพของพิธีได้ปรับตัวเรื่อยมาและผลจากการการเปลี่ยนการปกครองในสมัยรัชกาลที่ 7 นั้นเป็นผลพวงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงองค์รวมของสังคมไทย พระราชพิธีต่าง ๆ เดิมเป็นสิ่งเฉพาะสำหรับพระมหากษัตริย์ เมื่อระบบการปกครองเปลี่ยนเป็นประชาธิปไตยส่งผลให้พระราชพิธีต่าง ๆ เปลี่ยนฐานะจากเดิมเป็นพระราชกิจไปเป็นรัฐกิจ ฉะนั้นแสดงให้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงสถานภาพของพิธีสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนั้น มีความสอดคล้องกับลักษณะการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว แต่อย่างไรก็ตามความสำคัญของพิธีศพหลวงมิได้เสื่อมคุณค่าลงแต่อย่างใด ในทางตรงกันข้าม เป็นพิธีกรรมที่สร้างขวัญและกำลังใจให้แก่เหล่าพสกนิกรชาวไทยที่อยู่ใต้เบื้องพระยุคลบาท ให้มีสำนึกในการสร้างคุณประโยชน์แก่ชาติบ้านเมือง

4.7 บทบาทของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในการสร้างสุนทรียภาพในพิธีศพหลวง

การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงกับสังคมไทยในปัจจุบันยังคงเป็นประเพณีสืบต่อกันมาอย่างเหนียวแน่นและมีความสำคัญในสังคมไทย ตราบใดที่ยังมีประเพณีการทำศพ ซึ่งต้องมีการบำเพ็ญกุศลศพด้วยการสวดพระอภิธรรมเป็นหัวใจหลักของงานแล้ว ยังเป็นประเพณีการใช้พิธีกรรมทางพุทธศาสนาเป็นตัวครอบคลุมทั้งแนวคิดและการปฏิบัติ ฉะนั้น จึงเห็นได้ว่าการจัดงานศพนั้นเป็นการจัดพิธีกรรมทางศาสนาอย่างหนึ่ง แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของศาสนาต่อสังคมอยู่ในรูปของประเพณีมีการปฏิบัติสืบต่อกันมา

ความสัมพันธ์ของพุทธศาสนาและสถาบันพระมหากษัตริย์นั้นมีความสอดคล้อง ยอมรับและส่งเสริมซึ่งกันและกันเรื่อยมา แสดงออกมาโดยพิธีกรรมอันเป็นพระราชพิธีทางศาสนาต่าง ๆ ความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้แสดงออกอย่างชัดเจนในส่วนของหน้าที่ของพิธีกรรมในสังคมไทย

พิธีกรรมทางศาสนาที่สัมพันธ์กับกษัตริย์ ในพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนี้ นอกจากเป็นการปฏิบัติตามขนบธรรมประเพณีแล้ว ยังมีการเสริมคุณค่าให้กับพิธีกรรมต่าง ๆ โดยมีการยกระดับพิธีกรรมขึ้นด้วยแนวคิดทางด้านสถาบันชั้นสูงส่งผลให้เกิดการสร้างคุณค่าด้วยวิธีการต่างๆ ขึ้นในพิธีกรรม สิ่งเหล่านี้มีอิทธิพลจากความรู้สึกที่มีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นสำคัญ

เครื่องเกียรติยศอื่น ๆ นั้นมีการสร้างคุณค่าด้วย ความประณีตทางช่าง เช่น โกศ ฉัตร เมรุ เป็นต้น ส่วนกระบวนพิธีได้มีระเบียบขั้นตอนเฉพาะแสดงถึงความเรียบร้อย สวยงาม และมีคุณค่า กล่าวโดยสรุปแล้ว บรรดาเครื่องเกียรติยศเหล่านั้นได้นำองค์ประกอบทางศิลปะมาเสริมคุณค่าให้กับพิธีกรรม ส่วนในการสวดพระอภิธรรมนั้นก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่ไม่สามารถละเลยในการสร้างคุณค่าได้ ทั้งนี้เป็นถ่ายทอดพระธรรมในคัมภีร์ออกมาโดยใช้สื่อทางศิลปะคือคีตศิลป์ กล่าวคือเป็นวิธีการโน้มน้าวจิตของผู้ฟัง อันเป็นบาทฐานแห่งกระบวนการสร้างศรัทธาให้เกิดขึ้น ซึ่งจะนำไปสู่ความเข้าใจสารัตถธรรมในลำดับต่อไป

การผสมกลมกลืนอย่างเป็นเอกภาพของสิ่งสามสิ่งคือ ความเชื่อทางศาสนา ความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ และสุนทรียภาพของกระบวนการทางศิลปะ นั้น รวมอยู่ในพิธีสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง เมื่อสำเนียงเสียงสวดไปกระทบโสตผัสสะของผู้ฟัง ส่งผลให้บังเกิดสุนทรียภาพ ดื่มด่ำกับสุนทรียารมณ์ขณะนั้น ฉะนั้นเป็นการยากที่จะแยกแยะได้อย่างชัดเจนว่า ผู้ฟังซาบซึ้งกับความหมายแนวคิดของพุทธศาสนา หรือซาบซึ้งในพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ขององค์พระมหากษัตริย์ หรือซาบซึ้งกับความงดงามของกระบวนการถ่ายทอดศิลปะโดยคีตศิลป์กันแน่ ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว พื้นความศรัทธาในพระศาสนาเป็นส่วนส่งเสริมความซาบซึ้งส่วนหนึ่ง ความสำนึกในความจงรักภักดีต่อองค์พระมหากษัตริย์อีกส่วนหนึ่ง และแรงขับเคลื่อนทางศิลปะอีกส่วนหนึ่ง ทั้งสามองค์ประกอบนี้เองที่ส่งผลให้เกิดสุนทรียภาพขึ้น แต่อย่างไรก็ตามส่วนใด

ส่วนหนึ่งอาจมีอิทธิพลมากกว่าอีกส่วนหนึ่งนั้นย่อมเกิดขึ้นได้ ทั้งนี้ขึ้นกับขณะจิตของผู้ฟังในขณะนั้น และพื้นฐานทางปัจเจกบุคคลเป็นสำคัญ

4.8 สรุป

พิธีบำเพ็ญกุศลศพปรากฏในเอกสารทางประวัติศาสตร์ตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาและสมัยกรุงรัตนโกสินทร์แสดงให้เห็นว่ากระบวนการจัดพิธีศพเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญต่อคนในสังคม การสวดทางพระพุทธศาสนาเป็นสิ่งที่ปรากฏควบคู่กับพิธีศพเสมอ พระสงฆ์ใช้บทคำสวดภาษาบาลี เรียกว่าบทพระอภิธรรม ประกอบกับการสวดอย่างมีลำนำ มีท่วงทำนอง ส่วนกระบวนพิธีกรรมต่าง ๆ มีการสืบทอดและปรับปรนตลอดมาโดยช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นการยึดหลักการฟื้นฟูขนบ ธรรมเนียมประเพณีเก่า และต่อมาได้ยึดแนวคิดเรื่องการลดความฟุ่มเฟือย และความเป็นเหตุเป็นผลตามความเป็นจริงของประเพณีที่สืบทอดมา โดยมีพระพิธีธรรมเป็นกลจักรของการขับเครื่องทำนองสวดอักขระเนื้อหาพระอภิธรรมที่ประดิษฐ์ท่วงทำนองอย่างวิจิตร

การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในปัจจุบัน เป็นการประสานการทำงานของสำนักพระราชวังและกรมการศาสนาโดยมีการแบ่งหน้าที่รับผิดชอบเป็นฝ่ายต่าง ๆ ธรรมเนียมเฉพาะในการจัดมณฑล ศาสนพิธีนั้นประกอบไปด้วยตู้พระธรรม พัดยศพระราชาคณะ เป็นสิ่งสื่อถึงพระรัตนตรัย และองค์พระมหากษัตริย์ ขณะเดียวกันเป็นสิ่งเชิดชูเกียรติยศอย่างหนึ่งให้กับผู้ตายโดยเฉพาะตู้พระธรรมมีการจัดชนิดของงานช่างศิลป์ของตู้พระธรรมทั้ง 3 แบบให้เปลี่ยนไปตามระดับความสำคัญของฐานันดรของผู้ตาย และในขณะเดียวกันเป็นสัญลักษณ์แห่งศาสนพิธีอันมีพระประมุขเป็นผู้พระราชทานพระบรมราชูปถัมภ์

ขั้นตอนของพิธีกรรมเริ่มด้วยพิธีรับพระราชทานน้ำหลวงอาบศพโดยมีการประโคมดนตรีด้วยวงปี่กลองในขณะดำเนินพิธี จากนั้นเป็นการบรรจุศพในหีบ และเป็นขั้นตอนของพิธีสวดพระอภิธรรมในแต่ละวัน ธรรมเนียมการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในแต่ละวันนั้น มีเกณฑ์สวดทั้งหมด 4 ครั้ง หรือเรียกว่า 4 จบ โดยแต่ละครั้งสวด 1 บท ด้วยทำนองสวดที่เรียกว่าทำนอง "กะ" มี 2 ลักษณะ เรียกว่า "กะเปิด" และ "กะปิด" มีความแตกต่างกันในท่วงทำนองการออกเสียงคำสวดที่ความชัดเจนและคลุมครือเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละทำนอง หลังจากนั้นเป็นการสวดเพื่ออนุโมทนากุศลแก่ผู้ตายและให้พรแก่ผู้มารวมพิธีเป็นอันเสร็จพิธีของแต่ละวันที่ได้รับพระราชทานการบำเพ็ญกุศล

การสืบทอดทำนองสวดนั้น หัวหน้าพระพิธีธรรมจะมีหน้าที่สรรหาพระสงฆ์ที่มีคุณสมบัติเพียบพร้อม มาฝึกฝนเล่าเรียนทำนองสวด ด้วยการท่องจำและเลียนแบบทั้งระดับเสียง

ท่วงทำนองและอักขระจากครูผู้สอนเป็นหลักไม่มีการบันทึกเป็นโน้ต ด้วยพระสงฆ์ที่คัดสรรมาส่วนมากเป็นผู้มีทักษะการสวดดีเป็นเบื้องต้นแล้ว อาศัยความคุ้นเคยจากการไปรวมสวดในพิธีศพหลวงจริงบ่อย ๆ หรือ จากแถบบันทึกเสียง ฉะนั้นอรรถรสและแนวคิดจากกระบวนทำนอง หรือเทคนิคการเปล่งเสียงหลาย ๆ อย่าง ได้มีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นต่อไปอย่างไม่เข้มงวดอย่างเช่นในสมัยก่อน

สถานภาพของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในสังคมไทยปัจจุบันประเด็นหลักของพิธีกรรมประกอบด้วย 3 ส่วนคือ พระมหากษัตริย์ พระพุทธศาสนา และคนที่มีฐานันดรรูปแบบพิธีได้ปรับตัวจากเดิมเป็นพระราชกิจไปเป็นรัฐกิจ เป็นพิธีกรรมที่สร้างขวัญและกำลังใจให้แก่เหล่าพสกนิกรชาวไทยที่อยู่ใต้เบื้องพระยุคลบาท การผสมกลมกลืนอย่างเป็นเอกภาพของความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ และสุนทรียภาพของกระบวนการทางคีตศิลป์ของการสวด ทั้ง 3 ส่วนนี้กลายเป็นบทบาทที่สำคัญในการอำนวยผลให้บังเกิดสุนทรียภาพแก่ผู้ฟัง ในลักษณะความสงบสอดคล้องกับความหมายแนวคิดทางพุทธศาสนาประกอบกับได้สำนึกในพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ขององค์พระมหากษัตริย์ผู้ให้การอุปถัมภ์

บทที่ 5
การวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

การวิเคราะห์ทำนองสวดในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ มีจุดหมายหลักเพื่อทำความเข้าใจในทั้งโครงสร้างโดยรวม ตลอดจนรายละเอียดปลีกย่อยในโครงสร้างภายในของทำนองสวด รวมไปถึงกระบวนการของปรากฏการณ์ของทำนองลักษณะต่าง ๆ และการเปล่งเสียงลักษณะต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น

รูปแบบการบันทึกโน้ตเป็นไปตามหลักวิชาทางมานุษยดนตรีวิทยา ซึ่งเป็นการนำรูปแบบทางการบันทึกโน้ตดนตรีตะวันตกมาใช้ โดยมีการปรับใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ ให้เหมาะสมไปตามธรรมชาติของดนตรีชนิดต่าง ๆ ในการวิเคราะห์ครั้งนี้จึงพยายามใช้สัญลักษณ์ให้ใกล้เคียงกับความหมายทางดนตรีตะวันตกมากที่สุด มีดังนี้ ใช้การบันทึกโน้ตในวรรณะเสียงบาริโทน (Baritone) ซึ่งเป็นช่วงเสียงระดับกลางของผู้ชาย การใช้เส้นกั้นห้อง (Bar Line) ในการบันทึกโน้ตทำนองสวดนี้ได้ปรับใช้ในการแบ่งวลีทำนองเพื่อความสะดวกในการวิเคราะห์ ฉะนั้นภายในห้องเพลงมิได้บรรจุจำนวนโน้ตและจังหวะเคาะที่เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกแต่อย่างไร ทั้งนี้พื้นฐานการดำเนินจังหวะสามัญ (Pulse) ในทำนองนั้น ใช้อัตราของโน้ตตัวดำ (Quarter Note) เป็นหลัก และสัดส่วนความสั้นยาวสัมพันธ์กันตามพื้นฐานโน้ตดังกล่าวโดยตลอด สัดส่วนโน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์ได้ถูกถ่ายเสียงทั้งวรรณะเสียงและอัตราค่าความยาวของโน้ตแต่ละตัวอย่างใกล้เคียงมากที่สุด ซึ่งโดยธรรมชาติทำให้เกิดรูปแบบโน้ตที่มีความซับซ้อนด้านลำนำ บางครั้งเกิดความลำบากในการกำหนดจังหวะเคาะที่แน่นอน แต่อย่างไรก็ตามมีวัตถุประสงค์มุ่งถ่ายเสียงให้มีรายละเอียดใกล้เคียงกับทำนองสวด เพื่อให้เห็นรายละเอียดถึงกระบวนของลำนำและวรรณะเสียงในการดำเนินทำนอง ตลอดจนลักษณะการเปล่งเสียงต่าง ๆ ซึ่งเป็นการนำไปสู่การวิเคราะห์อย่างลุ่มลึกต่อไป

ในการวิเคราะห์ทำนองสวดครั้งนี้มุ่งทำการวิเคราะห์เพื่อให้เข้าถึงข้อมูลใน 3 ส่วนด้วยกันคือ ส่วนแรกเป็นการวิเคราะห์เพื่อให้ได้ข้อสรุปด้านปัจจัยพื้นฐานทางดนตรี เช่น กลุ่มเสียง จังหวะลำนำ และชนิดของทำนอง นี้เป็นการเข้าถึงในขนบของการวิเคราะห์ดนตรีโดยทั่วไป ช่วงที่สอง เป็นการวิเคราะห์ในเชิงรูปร่างและการก่อตัวของทำนอง เช่นการวิเคราะห์ตำแหน่งของเสียงโครงสร้าง รูปแบบการจัดวางทำนองสัดส่วนต่าง ๆ ช่วงที่สาม เป็นการวิเคราะห์เกี่ยวกับกฎตรรกสัมพันธ์ต่าง ๆ ในทำนอง ซึ่งจะเป็นการฉายภาพความสัมพันธ์ต่าง ๆ ภายในทำนอง อันนำไปสู่ความเข้าใจกระบวนภายในของทำนอง นี้เป็นการพยายามเผยให้เห็นโครงสร้างเนื้อแท้ทำนอง

การสวดทำนองหลวงนั้นเป็นดนตรีแห่งถ้อยคำหรือ "คีตวรรณกรรม" ชนิดหนึ่ง ฉะนั้น การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำและทำนองสวดนั้นเป็นสิ่งที่ต้องแยกพิจารณาถึงกระบวนการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง ในขณะเดียวกันนั้นกระบวนการเปล่งเสียงในแง่มุมทางภาษานั้นเกิดปรากฏการณ์ใดขึ้นบ้าง จึงจำเป็นต้องใช้คำศัพท์เฉพาะด้านภาษาศาสตร์เพื่อสนับสนุนการอธิบายปรากฏการณ์ของคำเมื่ออยู่ในทำนอง

การวิเคราะห์ในการวิจัยครั้งนี้เลือกตัวอย่างทำนองสวด ชนิดละบท เพื่อทำการวิเคราะห์โดยละเอียด โดยกำหนดดังนี้

ทำนองที่ 1 ใช้ทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน ของวัดราชสิทธาราม

ทำนองที่ 2 ใช้ทำนองสวดบทสหัสสนัย ของวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์

5.1 วิเคราะห์ทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน สำรับวัดราชสิทธาราม

5.1.1 สำรวจองค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรี

การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงนี้มีคุณลักษณะอย่างหนึ่งที่เหมือนกับการสวดทางพระพุทธศาสนาอย่างอื่น ๆ คือ ไม่มีการระบุเสียงตั้งต้นอย่างแน่นอน ขึ้นกับผู้นำ หรือต้นเสียงจะใช้วรรณะเสียงใดเป็นเสียงตั้งต้นก็ได้ อย่างไรก็ตามกรณีการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงของวัดราชสิทธารามนี้ หัวหน้าพระพิธีธรรมจะสวดด้วยวรรณะเสียงใกล้เคียงกันเสมอ ถือเป็นวรรณะเสียงตามธรรมชาติที่พอเหมาะและเกิดจากความเคยชินในการสวด ในการวิเคราะห์จึงต้องระบุวรรณะเสียงเพียงชุดเดียวในการบันทึกโน้ตและทำการวิเคราะห์ ในการถ่ายเสียงเป็นโน้ตดนตรีสากลนั้น การระบุวรรณะเสียงมีความใกล้เคียงกับวรรณะเสียงจริงมากที่สุด

โดยภาพรวมของทำนอง เสียงหลักซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลาง (Central Tone) ของทำนองนั้นมีวรรณะเสียงเดียวโดยตลอด เมื่อเปรียบเทียบกับวรรณะเสียงมาตรฐานของดนตรีตะวันตกมีวรรณะเสียงใกล้เคียงกับโน้ต $F^{\#}$ มากที่สุด (เสียง A มีค่าความถี่เท่ากับ 440 Hz.) เพื่อความสะดวกในการบันทึกโน้ตจึงกำหนดเสียงระดับต่าง ๆ ในทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงของสำรับวัดราชสิทธาราม ทั้งหมดจำนวน 3 เสียง คือ E = I , $F^{\#}$ = II , และ A = IV ซึ่งเสียงศูนย์กลางทำนอง หรือเสียงศูนย์กลางของทำนองคือ $F^{\#}$ ส่วนเสียง E และ A เป็นเสียงผ่าน โดยที่เสียง E ทำหน้าที่เป็นเสียงเสียงลงจบ (Tonic) ในการลงจบวลีทำนองด้วย

ในการบันทึกโน้ตดนตรีแสดงให้เห็นว่าคำสวดแต่ละคำจะอยู่ในวรรณะเสียงเดียวกันทั้งหมด ถึงแม้ว่าจะมีการตกแต่งทำนองด้วยเทคนิคใด ๆ หรือวรรณะเสียงใดก็ตาม วรรณะเสียงที่ใช้

ยังคงเป็นเสียง F# อยู่เสมอ ในส่วนของวรรคคำสวด ในตอนที่ 2 นี้ จะมีวรรคคำสวดเพียง 1 วรรค ประกอบไปด้วยส่วน 2 ส่วนหลัก คือ ส่วนที่เป็นคำสวด และส่วนที่ตกแต่งคำสวดนั้น ภาพรวมของการตกแต่งทำนองสวดนั้น ทั้งหมดเป็นการประดับบริเวณตอนกลาง และตอนท้ายของคำสวด กล่าวคือ กรณีคำสวดมีตัวสะกด การประดับทำนองมักพบว่ามีการแยกการออกเสียงระหว่างพยัญชนะและสระเป็น 1 พยางค์ จากนั้นจึงเป็นการประดับทำนองด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น การพรม การชะงักเสียง เป็นต้น มักจบด้วยการปิดด้วยตัวสะกดของคำ ๆ นั้น แต่อีกกรณีนั้นเป็นคำสวดที่ไม่มีตัวสะกด สามารถทำการตกแต่งทำนองจากเสียงสระได้ทันที เช่น /joː/ เสียง /ʔoː/ ก็จะเป็นสระ /o/ ที่จะนำไปสร้างเทคนิคประดับทำนองขึ้นมา

ส่วนสำคัญของการสร้างทำนองสวดในบทมหาปัฏฐาน นั้นเป็นการสร้างจากการเคลื่อนที่วนเวียนอยู่รอบ ๆ โน้ตหลักตัวใดตัวหนึ่ง ในที่นี้คือ เสียง F# และรูปแบบดังกล่าวจะคลี่คลายนำไปสู่การลงจบวรรคโดยการเข้ารูปแบบของการเคลื่อนที่ลงจบในโน้ตที่เป็น โน้ตลงจบ คือ E บันไดเสียงของทำนองสวดบทนี้ใช้เสียงทั้งหมด 3 เสียง โดยเสียงสูงสุด (A) จะมีระยะห่างขั้นคู่ จากเสียงกึ่งกลาง (F#) เป็น คู่ 2 ไมเนอร์ และเสียงต่ำสุด (E) มีระยะขั้นคู่ห่างจาก เสียงกึ่งกลาง (F#) เป็นคู่ 2 เมเจอร์ เสียงจริงทั้งหมดที่พบ และนำมาวิเคราะห์ได้แก่ E, F# และ A

โน้ต ขั้นที่ 1 ได้แก่ E

โน้ต ขั้นที่ 2 ได้แก่ F#

โน้ต ขั้นที่ 3 ได้แก่ A

นอกจากบันไดเสียงจะทำหน้าที่เป็นเสียงโครงสร้างทำนองแล้ว ยังมีบทบาทอื่นในการสร้างทำนองอีกด้วย ดังนี้

โน้ตตัวที่ 1 มีหน้าที่เป็นจุดเริ่มต้นของทำนอง มักมีการใช้การเคลื่อนที่แบบเลื่อนเสียง (Glide) จากเสียงต่ำกว่า เข้าไปหาเสียง ขั้นที่ 1

โน้ตตัวที่ 2 เป็นเสียงศูนย์กลางของทำนอง และส่วนมากเป็นเสียงของคำสวด ไม่ใช่เสียงของการตกแต่งทำนอง

โน้ตตัวที่ 3 เป็นโน้ตเสียงสูงที่สุดของบันไดเสียง มีบทบาทเป็นเสียงตกแต่งทำนอง และเป็นเสียงขึ้นนาสิกในตอนปิดวลีทำนอง

5.1.2 รูปแบบ

5.1.2.1 ฉันทลักษณ์

ทำนองการสวดนั้นก่อตัวขึ้นได้จากวัตถุดิบมูลฐานคือ ถ้อยคำ ซึ่งเป็นภาษาบาลีในบทพระธรรม และถ้อยคำนั้นอยู่ภายใต้ระบบไวยากรณ์ของภาษาเป็นพื้นฐาน ขั้นตอนของสร้างทำนอง

นั้น ในลำดับแรกเป็นการเอานำคำแต่ละคำมาตกแต่งประดับประดาให้มีความสละสลวยงดงาม ในขั้นตอนนี้เป็นการยึดถือตามข้อกำหนดทางไวยากรณ์ภาษาบาลีว่าด้วยมาตรการออกเสียง (ครุ-ลหุ) เมื่อคำต่าง ๆ มีมาตรา นั่นคือการพื้นที่สำหรับการดำเนินทำนองในทางดนตรีนั่นเอง จากนี้เป็นการพิจารณาองค์ประกอบพื้นฐานของทำนองในส่วนของคำสวด และฉันทลักษณ์ของบทคำสวด

บทคำสวดมหาปัฏฐานมีลักษณะคำประพันธ์เป็นร้อยแก้ว ประกอบไปด้วย วรรคคำสวดจำนวน 24 วรรค โดยแต่ละวรรคประกอบด้วยคำสวดจำนวน 5-8 คำ/พยางค์ (บทสวดที่สมบูรณ์แสดงไว้ที่ภาพผนวก) แต่ละวรรคมีคำสวด 3 คำสุดท้ายเหมือนกัน คือ “ปจฺ จ โย”

ในทางดนตรีมีการแบ่งทำนองดนตรีออกเป็น 12 ตอน ส่วนใหญ่แต่ละตอนบรรจุวรรคคำสวดไว้จำนวน 2 วรรค ยกเว้นตอนที่ 2 ซึ่งเป็นการเกริ่นนำ มีคำสวดเพียง 1 วรรค และตอนที่ 7 คำสวด 3 วรรค ตารางแสดงการจัดสรรคำสวดและทำนองดนตรีตลอดทั้งบทสวดดังนี้

ตารางที่ 5.1 แสดงวรรคคำสวด บทมหาปัฏฐาน

ลำดับวรรค	คำสวด							
	1	2	3	4	5	6	7	8
1	เห	ตุ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
2	อา	รมฺ	ม	ณ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
3	อ	ธิ	ป	ติ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
4	อา	นนฺ	ต	ร	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
5	ส	ม	นนฺ	ต	ร	**ปจฺ**	**จ**	**โย**
6	ส	ห	ชา	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
7	อญฺ	ญ	มญฺ	ญ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
8	นิสฺ	ส	ย	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
9	อุ	ป	นิสฺ	ส	ย	**ปจฺ**	**จ**	**โย**
10	ปุ	เร	ชา	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
11	ปจฺ	ฉา	ชา	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
12	อา	เส	ว	น	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
13	กมฺ	ม	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
14	วิ	ปา	ก	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
15	อา	หา	ร	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
16	อินฺ	ทฺริ	ย	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
17	ฌา	น	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
18	มคฺ	ค	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
19	สมฺ	ป	ยุตฺ	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
20	วิปฺ	ป	ยุตฺ	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
21	อตฺ	ถิ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
22	นตฺ	ถิ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
23	วิ	ค	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
24	อ	วิ	ค	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	

5.1.2.2 รูปแบบทำนอง

ภาพรวมของทำนองสวดบทมหาปัฏฐานของวัดราชสิทธารามนี้เป็นลักษณะ การสวดจะเริ่มด้วยการเกริ่นนำโดยการสวดเดี่ยว ของหัวหน้าสำรับพระพิธีธรรม ซึ่งทำนองจะมีลักษณะเสียงยาว มีการตกแต่งทำนองด้วยเม็ดพรายอย่างมาก มีการบรรจุคำสวดในทำนองสวดสัดส่วนต่าง ๆ แสดงด้วยตารางต่างไปนี้

ตารางที่ 5.2 แสดงการเปรียบเทียบ ตอน (ทำนอง) กับวรรคคำสวด บทมหาปัฏฐาน

ตอน	วรรคบท	ลำดับคำสวด							
(ทำนอง)	ประพันธ์	1	2	3	4	5	6	7	8
1 (เกริ่นนำ)	1	เห	ตุ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
2	2	อา	รมฺ	ม	ณ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
	3	อ	ธิ	ป	ติ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
3	4	อา	นนฺ	ต	ร	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
	5	ส	ม	นนฺ	ต	ร	**ปจฺ**	**จ**	**โย**
4	6	ส	ห	ชา	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
	7	อญฺ	ญ	มญฺ	ญ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
5	8	นิสฺ	ส	ย	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
	9	อุ	ป	นิสฺ	ส	ย	**ปจฺ**	**จ**	**โย**
6	10	ปุ	เร	ชา	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
	11	ปจฺ	ฉา	ชา	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
7	12	อา	เส	ว	น	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
	13	กมฺ	ม	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
	14	วิ	ปา	ก	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
8	15	อา	หา	ร	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
	16	อินฺ	ทริ	ย	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
9	17	ฌา	น	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
	18	มคฺ	ค	**ปจฺ**	**จ**	**โย**			
10	19	สมฺ	ป	ยุตฺ	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
	20	วิปฺ	ป	ยุตฺ	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	

ตารางที่ 5.2 แสดงการเปรียบเทียบ ตอน (ทำนอง) กับวรรคคำสวด บทมหาปัฏฐาน (ต่อ)

11	21	อตฺ	ถิ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
	22	นตฺ	ถิ	**ปจฺ**	**จ**	**โย**		
12	23	วิ	ค	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**	
	24	อ	วิ	ค	ต	**ปจฺ**	**จ**	**โย**

1.1) รูปแบบการจัดกระบวนทำนองภายในตอน

ดังจะเห็นว่าการดำเนินทำนองมีการใช้โน้ตแตกต่างกันเพียง 2 ระยะ แต่อย่างไรก็ตาม ในการดำเนินทำนองมีการแบ่งทำนองเป็น 2 ช่วงอย่างเห็นได้ชัด คือ ส่วนเนื้อความ และส่วนหาง โดยทั้งสองที่รายละเอียดต่าง ๆ ดังนี้

การดำเนินทำนองในส่วนของเนื้อความนี้มีการเคลื่อนที่ของทำนองลักษณะกระชับ สม่ำเสมอ เนื่องจากระยะความสั้นยาวของคำ จะเป็นลักษณะพยางค์เดี่ยว (Syllabic Style)

20

sāː ʔáː_____ m pā jūt ʔɯ́ː tā pāt ʔɯ́ː_____ tɕāj jōː_____ ʔòː_____
สมฺ ป ยุตฺ ต ปจฺ จ โย

21

wīp mɯ́ː pā jūt ʔɯ́ː tā pāt nɯ́ː tɕāː
วิปฺ ป ยุตฺ ต ปจฺ จ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.1 แสดงช่วงเนื้อความ วลีทำนองที่ 20 และ 21 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน

ส่วนลักษณะเฉพาะทางดนตรีของส่วนหางนี้มีลักษณะทำนองชนิดลำนำจังหวะลอย (Free Rhythm) เป็นทำนองลักษณะเอื้อนลักษณะเมลิสเมติก (Melismatic Style) ซึ่งทำนองในส่วนนี้ไม่มีการบรรจุคำสวดไว้ ล้วนเป็นพยางค์ที่ไม่มีความหมาย (Nonsense Syllable) ทั้งสิ้น ดำเนินทำนองไปอย่างเชื่องช้า เป็นการใช้เทคนิคการรัวเสียง (Trill) นำไปสู่ทำนองลงจบวรรคดนตรีอย่างสมบูรณ์ในตอนท้าย นับเป็นส่วนที่ผู้สวดต้องใช้ความสามารถเฉพาะตัวในการสวดอย่างสูงจึงจะ

สร้างคุณภาพเสียงให้ออกมาอย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้เทคนิคการออกเสียงในลักษณะเสียงภายในลำคอให้มีการสั่น กระเพื่อมอย่างชัดเจนนั้นต้องอาศัยการฝึกฝนจนเกิดทักษะความชำนาญ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.2 วลีทำนองที่ 22 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน, แสดงทำนองส่วนหาง

ฉะนั้นกระบวนการดำเนินทำนองจึงเป็นการใช้รูปแบบการดำเนินทำนองที่ตายตัว คือ ในแต่ละตอนประกอบไปด้วยวลีทำนองต่าง ๆ โดยวลีทำนองสุดท้ายของแต่ละตอน จะเป็นส่วนหางของทำนอง รูปแบบดังกล่าวจึงเป็นโครงสร้างภายในที่เห็นได้ชัด

1.2) รูปแบบโครงสร้างทำนอง

รูปแบบภายในทำนองตอนหนึ่ง ๆ นั้นมีส่วนย่อยในระดับวลีทำนอง ซึ่งประกอบไปด้วยวลีทำนองที่มีลักษณะแตกต่างกัน 2 ชนิดดังกล่าว รวมอยู่ภายในตอนหนึ่ง ๆ รูปแบบทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน ของวัดราชสิทธารามนี้เป็นทำนองที่มีรูปแบบ “ท่อนเดียว” โดยตลอดหรือเรียกว่า “สโตรฟิค” (Strophic Form)

ฉะนั้นรูปแบบจึงแสดงเป็น “A, A, A, A, …” อย่างไรก็ตามมีความแตกต่างในด้านการบรรจุคำสวดในวลีทำนอง โดยมีจำนวนคำสวดของแต่ละวรรคไม่เท่ากัน และในบางวลีทำนองมีการสร้างทำนองเพิ่มเติมทำให้เกิดความแตกต่างขึ้น จึงเป็นลักษณะของการเปลี่ยนทำนองโดยมีพื้นฐานจากทำนองเดิม หรือเรียกว่า การดัดแปลงทำนอง (Melodic Modification) จึงสามารถสรุปโครงสร้างทำนองเป็นรูปแบบดังนี้

ตารางที่ 5.3 แสดงรูปแบบโครงสร้างทำนอง บทมหาปัฏฐาน

ตอน	วลีทำนอง	รูปแบบวลีทำนอง	รูปแบบตอน
1 (เกริ่นนำ)	1	a	A
	2	b	
2	3	a1	A
	4	a2	
	5	b1	
3	6	a1	A
	7	a 2	
	8	b 1	
4	9	a 1	A
	10	a 2	
	11	b 1	
5	12	a 1	A
	13	a 2	
	14	b 1	
6	15	a 1	A1
	16	a 2’	
	17	b 1	
7	18	a 1’	A2
	19	a1	
	20	a 2	
	21	b 1	
8	22	a2	A
	23	a1	
	24	b1	

ตารางที่ 5.3 แสดงรูปแบบโครงสร้างทำนอง บทมหาปัฏฐาน (ต่อ)

9	25	a 1	A
	26	a 2	
	27	b1	
10	28	a 1	A
	29	a 2	
	30	b1	
11	31	a 1	A
	32	a 2	
	33	a 1	
12	34	a 1	A
	35	a 2	
	36	b1	
	37	b2	ลงจบ

จากตารางแสดงให้เห็นว่าทำนองมีลักษณะรูปแบบอย่างเดียวกันโดยตลอด และมีรายละเอียดปลีกย่อยในบางวลีทำนองของตอนเท่านั้นที่มีลักษณะเป็นการดัดแปลงทำนองแตกต่างเพียงเล็กน้อย ทั้งนี้ในแต่ละตอนเป็นรูปแบบเดียวกันทั้งหมดคือ a a b ซึ่งส่วนท้ายของตอนจะเป็นทำนองเดียวกันทั้งหมด และมีการดัดแปลงทำนองวลีทำนองสุดท้ายเพื่อการแสดงเป็นการลงจบ (Coda)

5.1.3 กระบวนทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน

ต่อไปนี้เป็นการนำเสนอกระบวนการดำเนินทำนองภายใน ตามรูปแบบสัดส่วนของทำนองในระดับต่าง ๆ โดยจะแยกพิจารณาระดับตอน และส่วนวลีทำนองภายในแต่ละตอนนั้น เพื่อศึกษารายละเอียดต่าง ๆ ที่ปรากฏภายในทำนองแต่ละส่วน ซึ่งจะนำไปสู่ข้อสรุปทางกระบวนการดำเนินทำนองในลำดับต่อไป

1) ตอนที่ 1 (เกริ่นนำ)

ทำนองตอนที่ 1 นี้เป็นการขึ้นต้นสวดโดยหัวหน้าพระพิธีธรรม มีลักษณะเป็นการสวดเดี่ยว เป็นการเปิดโอกาสในการแสดงความสามารถด้านทักษะการบังคับเสียงต่าง ๆ ของผู้สวด ทำนองตอนที่ 1 นี้เป็นการบรรจุคำสวดจำนวน 5 คำ ไว้ภายในทำนอง 2 วลีทำนอง มีรายละเอียดต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

คำสวดวรรคที่ 1 เห ตุ ปจฺ จ โย

เกริ่นนำ 1
♩ = approx.50
นำ/เดี่ยว
hè ʔē: hé ʔè ʔē: jā: tū: p pā: t tɕā:
เห ตุ ปจฺ จ
ʔa ʔā: j jō: ʔō: a:n hó: ʔō:
โย
2
รับพร้อมกัน
hóʔō: hóʔō: hóʔo: ʔò ʔò ʔo: a:n

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.3 แสดงทำนองตอนที่ 1 (เกริ่นนำ) บทมหาปัฏฐาน

1
นำ/เดี่ยว
hè ʔē: hé ʔè ʔē: jā: tū: p pā: t tɕā:
เห ตุ ปจฺ จ
ʔa ʔā: j jō: ʔō: a:n
โย

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.4 แสดงทำนองตอนที่ 1 (เกริ่นนำ) บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนอง 1 ทำนองสวดในส่วนนี้เป็นการเกริ่นนำ (Introduction) มีพื้นฐานการใช้เสียงอยู่ 3 เสียง คือ E = I, F = II และ G = III โดยมีเสียงประดับเป็นเสียง F# = II โดยมีเสียงแกนของ

ทำนอง เป็น F = II และจบวรรค (Cadence) โดยเสียงศูนย์กลาง (Central Tone) ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง มีเสียงหลักอยู่ 1 เสียง($F^{\#}$) และมีเสียงรอง (E^{b} , G) เคลื่อนที่ในลักษณะสลับไปมา ระหว่างเสียงรองกับเสียงศูนย์กลางทำนอง จากนั้นปิดตอนเพลงโดยการลงเสียงศูนย์กลางทำนอง ในลักษณะเสียงยาว

วลีทำนองนี้ประกอบด้วยคำสวด จำนวน 3 คำ คือ เห ตุ ปจฺ โดยคำแรก “เห” เป็นคำที่มีการประดิษฐ์ทำนองให้มีความยาวมากที่สุดในบรรดาคำสวดที่เหลือ โดยมีการใส่เทคนิคชะงักเสียง (Staccato) /he.ʔeː/ ก่อนที่จะใช้เม็ดพรายการคลอนเสียง (Shivering Sound) พบว่ามีการกลายเสียงสระ (Vowel Change) จากเดิมเป็นพยางค์ /ʔeː/ เป็นพยางค์เสียง /jaː/ ซึ่งกระบวนการแยกพยางค์ของคำ (Syllabification) คือ /he .ʔeː .ʔeː . jaː/ ลักษณะนี้ยังเป็นการขยายทำนอง (Melodic Extension)ให้ยาวขึ้นด้วยเสียงสระ/e/ โดยเสียงส่วนใหญ่เป็นเสียง $F^{\#}$ ในลักษณะเม็ดพรายการรัวเสียง (Trill)

คำสวดที่ 2 คือ ตุ /tu/ การดำเนินทำนองใช้เทคนิคการรัวเสียง (Trill) ระหว่าง G- $F^{\#}$ และจบลงด้วยเสียงหลักคือ $F^{\#}$ พบการปิดพยางค์โดยการนำพยัญชนะของคำสวดที่อยู่ถัดไป มาเป็นตัวสะกดของคำว่า /tu/ ในที่นี้คือ /p/ ฉะนั้น พยางค์ /tu/ เดิมจึงกลายเป็นเสียง /tuːp/ ลักษณะนี้เป็นการขยายทำนองโดยการใช้การขยายเสียงสระ /u/ ของคำสวด คำสุดท้ายของวลีทำนองนี้ คือ “ปจฺ” (Pat) นั้นใช้การลากเสียงยาวและปิดพยางค์ด้วยเสียง /t/ ซึ่งเป็นตัวสะกด เป็นการแยกการเปล่งเสียงคำสวดออกเป็นสองช่วงคือ ช่วงแรกพยัญชนะและสระ /paː/ ช่วงที่สองคือตัวสะกด /t/

จากโน้ตตัวอย่างแสดงลักษณะการดำเนินทำนองของคำสวดที่ผ่านมาคือ พบการใช้เทคนิคการขยายทำนอง (Melodic Extension) คำสวด “จ” ได้แยกออกเป็นสองพยางค์ คือ เปล่งพยางค์ /tɕa/ อยู่ในวรรณะเสียง F ลักษณะลากเสียงยาว จากนั้น ตามด้วยพยางค์ /ʔa/ ในพยางค์ที่ตามมานี้จะเป็นการสร้างทำนองให้ยาวออกไป โดยใช้เทคนิคทางการขับร้อง กรณีนี้เป็นการเอื้อนอินเวิร์ทเทิร์น (Inverted Turn) จากวรรณะเสียง ด้านล่าง E เอื้อนขึ้นไปหาเสียง F ผสมกับการพรม (Mordent) ต่อกันรวมเป็นหนึ่งชุดการเอื้อน (Melisma) และตามด้วยการเอื้อนสั้นในรูปแบบเดิมแต่มีการกระชั้นท่วงทำนองให้มีช่วงทำนองสั้นลงไป

แม้ว่าคำสวด คือ “จ” /tɕa/ แต่เมื่อคำนั้นอยู่ทำนองแล้วออกเสียงเป็น /tɕaj/ เนื่องจากการปิดพยางค์ โดยการใช้เสียง / j/ มาผสมกับเสียงสระเดิม /a/ ปรากฏการณ์นี้เป็นการกลายเสียงสระ (Vowel Change)จากเดิม /a/ เป็นสระเดี่ยว (Monophthong) เป็นเสียง /aj/ ซึ่งเป็นเสียงสระผสม (Diphthong)

คำสวดสุดท้ายของตอนที่ 2 คือ “โย” /jo:/ ใช้เทคนิคการพรม(Upper Mordent) พร้อมกับการชะงักเสียงในเสียงสุดท้าย จึงทำให้เกิดการแยกเสียงสระ /jo.ho.ʔo.ʔo:/ และปิดพยางค์โดยเสียง /-ʔa:n / โดยการลากเสียงยาวในพยางค์สุดท้าย

ภาพรวมการใช้เสียงทั้งหมด คือ มีเสียงหลักคือ F ส่วนเสียง E^b , G เป็นเสียงที่เคลื่อนที่ผ่านเพื่อเข้ามาหาเสียง F เท่านั้น จบวรรคโดยการลากเสียงยาวในพยางค์สุดท้าย คำสวดแต่ละคำใช้เทคนิคการขยายทำนอง (Melodic Extension) โดยการเอื้อนดำเนินทำนอง



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.5 แสดงวลีทำนองที่ 2 ตอนที่ 1 (เกริ่นนำ) บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 2 ทำนองในช่วงนี้เป็นการใช้พยางค์ที่สร้างมาจากเสียงสระ /o/ ของคำสวด “โย” มาสร้างเป็นพยางค์ /ho:/ เทคนิคการพรมย้อน (Lower Mordent) และต่อเนื่องด้วยเทคนิครัวเสียงโน้ตสลับไปมาระหว่าง G – $F^\#$ ชุดการรัวเสียงนี้จะสิ้นสุดโดยการเพิ่มความถี่ที่ละน้อยจนจบชุดด้วยการลากเสียงยาวที่เสียงสุดท้าย ส่วนต่อมาเป็นการตวัดเสียงจากโน้ตสะบัด (Accaicatura Note) อย่างห่าง ๆ 3 ครั้ง จากนั้นค่อย ๆ เร่งความถี่ของการรัวสียง และไต่วรรณะเสียงสูงขึ้น โดยเลื่อนวรรณะเสียงขึ้นไปสู่จุดสูงสุด (Climax) ของวรรคและของตอนเพลง เสียง A^b และหวนตกลงมาหาเสียง E^b ซึ่งเป็นเสียงลงจบ(Tonic) จากนั้นเป็นพยางค์สุดท้าย คือ /ʔo:/ แต่มีการชะงักเสียงจึงกลายเป็นการแยกพยางค์ /ʔo . ʔo:/ จากนั้นเป็นการลายเสียงยาว อันเป็นการแสดงการจบวรรค และจบตอนเพลง ในลักษณะการจบวรรคสมบูรณ์ (Full Closing)

จากโน้ตตัวอย่างสามารถสรุปได้ว่า ทำนองในตอนที่ 1 นั้นประกอบไปด้วย 2 วลีทำนอง ทำนองใช้วรรณะเสียงทั้งหมด 3 เสียงด้วยกัน คือ E^b F^b และ G โดยมีเสียง F เป็นเสียงแกนของทำนอง ส่วน E^b และG เป็นเสียงประดับ ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นลักษณะสลับฟันปลา เป็นขั้นคู่ ระหว่าง E^b – F และ F – G ภาพรวมของทำนองในตอนที่ 2 นี้ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนอย่างชัดเจน คือ เนื้อหาคำสวด และ ส่วนหางซึ่งเป็นส่วนตกแต่งโดยการใช้พยางค์ /ʔo:/

อันมีที่มาจากเสียงสระของคำสวด "โย" /jo:/ จะเป็นลักษณะของการใช้เสียงสลับกันไปมาของ เสียง /ʔo:/ และ /ho:/ จนกลายเป็นเทคนิคการรัวเสียง

คำสวดใช้การขยายทำนองและเป็นการตกแต่งทำนองขึ้นในตำแหน่งของเสียงสระ ทั้งนี้การขยายทำนองดังกล่าวมีลักษณะทำนองที่เกิดจากการดำเนินทำนองด้วยเทคนิคการขับร้อง ชนิดต่าง ๆ มีดังนี้คือ การเอื้อน การพรมเสียง และการรัวเสียง เมื่อทำนองสิ้นสุดในระดับวลีย่อยจะจบที่เสียง F ซึ่งเป็นเสียงแกนของทำนอง โดยการลากเสียงยาวในเสียงสุดท้าย การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Motion) โดยรวมเป็นแบบสม่ำเสมอ และจบด้วยแนวการเคลื่อนที่ลง (Descending) ในการเน้นการลงจบด้วยเสียงลงจบ E^b จากนั้นพระพิธีธรรมที่เหลือก็จะรับพยางค์สุดท้าย /ʔo:/ พร้อมกันอย่างต่อเนื่องในวรรณะเสียงเดียวกัน และกลายเสียงท้ายพยางค์เป็น /ʔa:n/ แสดงการปิดพยางค์ สิ้นสุดวลีทำนอง

ทำนองในตอนที่ 1 นี้เป็นการแสดงการเกริ่นนำที่โดดเด่น คำสวดทุกคำมีการประดับตกแต่งอย่างอิสระ โดยการใช้เม็ดพรายอย่างมาก ทำให้ทำนองมีความยาวยิ่งขึ้น ลักษณะทำนองจึงเป็นลักษณะเอื้อนกลุ่มโน้ต และยืดเสียงยาว ปรากฏเพียงเล็กน้อย แต่จะปรากฏเอื้อนลักษณะเมลิสเมติก ที่โดดเด่นที่สุด โดยเฉพาะการคำสวดสุดท้ายที่การต่อเติมทำนองยาวมากที่สุด ทำนองตอนที่ 1 นี้เป็นการสวดเดี่ยวโดยหัวหน้ากลุ่มพระพิธีธรรม นับว่าเป็นการเกริ่นนำที่แสดงออกถึงทักษะความชำนาญของผู้สวดอย่างมาก ขณะเดียวกันเป็นการดึงดูดความสนใจจากผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ด้วยลักษณะเสียงยาว ให้ความศักดิ์สิทธิ์ขึงขัง ด้วยเม็ดพรายที่ต่อเติมอย่างอิสระ จากนั้นเป็นการรับช่วงทำนองต่อ โดยการสวมทำนองในพยางค์สุดท้าย

2) ตอนที่ 2

ทำนองในตอนที่ 2 นี้เป็นการดำเนินทำนองที่ประกอบไปด้วยคำสวดจำนวน 2 วรรค บรรจุไว้ในวลีทำนอง 3 วลีทำนอง โดยคำสวดในวรรคแรกใช้บรรจุในวลีทำนองที่ 3 วรรคที่ 2 ใช้ในวลีทำนองที่ 4 ส่วนวลีทำนองที่ 5 นั้นเป็นทำนองเอื้อนยาวสำหรับลงจบวลีทำนอง มีการบรรจุคำสวดคำสุดท้ายไว้เพียงคำเดียว แต่ละส่วนมีรายละเอียด ดังนี้

คำสวดวรรคที่ 2	อา	รมฺ	ม	ณ	ปจฺ	จ	โย
คำสวดวรรคที่ 3	อ	ธิ	ป	ติ	ปจฺ	จ	โย

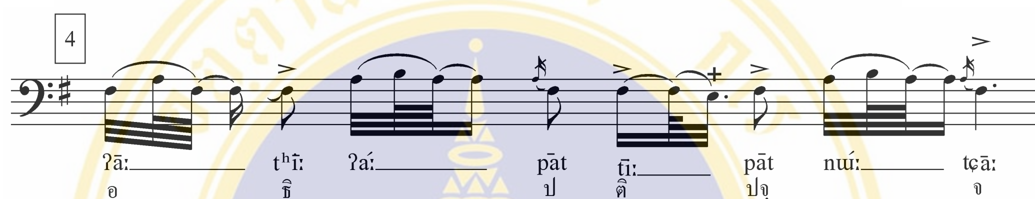
ตอนที่ 2

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.6 แสดงทำนองตอนที่ 2 บทมหาปัฏฐาน

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.7 แสดงวลีทำนองที่ 3 ตอนที่ 2 บทมหาปัฏฐาน

จะเห็นได้ว่าวลีทำนองที่ 3 เริ่มคำสวดอย่างช้า ๆ และค่อย ๆ เพิ่มความเร็วขึ้น คำสวด “อา” นั้นใช้การตวัดเสียงจากด้านบน (A) พยางค์เสียง /hɯː/ ลงมาเสียง F# /ʔaː/ ลากเสียงยาวระยะหนึ่งและใช้เทคนิคการพรมเสียง โดยมีเสียงด้านบนเป็น A จากนั้นคำสวด “รมฺ” /ram/ ลากเสียงสระ /aː/ โดยไม่ตกแต่งและปิดด้วยเสียงตัวสะกด /m/ จากนั้นเป็นเสียงนาสิก /nɯː/ ที่ใช้เทคนิคการพรม โดยมีเสียงหลักเป็น A เสียงด้านบนเป็น B นับว่ามีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามเสียง (Disjunct) จาก F# ไปเสียง A ระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (Minor 3rd) จากนั้นคำสวด “ม” /ma/ มีการสะบัดเสียง (Acciaccatura Note) A ลงมาเสียง F# และมีการเน้นลงมาที่ตำแหน่งคำสวดอย่างชัดเจน เป็นลักษณะของการออกเสียงแบบพยางค์เดี่ยว (Syllabic Form) มีอัตราเป็นตัวโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น (Eight Note) จากนั้นคำสวด “ณ” /na/ มีลักษณะเป็นเอื้อนกลุ่มเสียง (Neumatic Form) คือ โน้ต

เริ่มต้นที่เสียง F# และมีการเลื่อนลงต่ำเล็กน้อยไม่ถึงเสียง E จากนั้นคำสวด “ปจุ” /pat/ เป็นพยางค์เดี่ยวในวรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยเสียงขึ้นนาสิกและใช้เทคนิคการพรม โดยมีเสียงหลักเป็น A จากนั้นคำสวด “จ” /tɕa/ ใช้การสะบัดจากเสียง A มาหาเสียง F# เช่นเดียวกับคำ “ม” /ma/ ที่ผ่านมา ต่อเนื่องเป็นคำสวด “โย” เป็นการพรมเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔoː/ ด้วยเทคนิคการพรม มีการเน้นต้นพยางค์ โดยมีเสียงหลักอยู่ที่ C ดังนี้เป็นการลงจบวลีทำนองที่ 3 และคำสวดวรรคที่ 1 ของตอนที่ 3 เสียง C มีฐานะเป็นเสียงของการลงจบวลีทำนอง (Full Closing)



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.8 แสดงวลีทำนองที่ 4 ตอนที่ 2 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 4 คำสวด “อ” /ʔa/ ใช้การพรมเสียง F# จากนั้นคำสวด “ธิ” /tʰi/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวมีการเน้นเสียง ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔaː/ ใช้การพรมในเสียง A จากนั้นคำสวด “ป” /pa/ แม้ว่าเป็นคำที่ไม่มีตัวสะกดแต่เมื่อออกเสียงคำนี้ในทำนองปรากฏมีเสียง /t/ เป็นตัวสะกด เนื่องจากคำสวดต่อไปมีอักษร /t / เป็นตัวพยัญชนะต้น



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.9 แสดงวลีทำนองที่ 5 ตอนที่ 2 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 5 ทำนองของพยางค์ /ʔa/ ซึ่งเป็นพยางค์สืบเนื่องมาจากพยางค์ “จ” /tɕa/ เป็นลักษณะรัวเสียงยาวในวรรณะเสียง E มีการปิดพยางค์ด้วยพยางค์เสียง /ʔaj/ จากนั้นคำสวด “โย” /joː/ เป็นการเอื้อนจากเสียง E ไปหาเสียง F# แทรกด้วยการตวัดเสียงลักษณะโหนเสียงจาก

A ลงมาหาเสียง F# ต่อด้วยการรัววรรณะเสียงดังกล่าว ปิดพยางค์ท้ายด้วย /ŋ/ จากนั้นแทรกด้วย พยางค์ /ŋo:/ ซึ่งเป็นพยางค์ที่สืบเนื่องมาจากหางเสียง พยางค์ก่อนหน้านี้ จากนั้นเป็นการรัวเสียงดังกล่าวลักษณะค่อย ๆ เลื่อนระดับขึ้นไปหาเสียงสูงสุดของบันไดเสียงโดยที่มีวรรณะเสียงต่ำกว่า ปกติครึ่งเสียง คือ A♭ และหวนทำนองลงมาหาเสียงแกนของทำนองในตำแหน่งสิ้นสุดทำนองด้วยเสียง E ซึ่งเป็นเสียงลงจบของทำนองแสดง แยกพยางค์ก่อนลากเสียงยาวในวรรณะเสียงของแกนทำนองเป็นการสิ้นสุดการขยายทำนองอย่างสมบูรณ์ของวลีทำนอง 5 และเป็นการจบทำนองตอนที่ 2 อย่างสมบูรณ์ด้วย

จากโน้ตแสดงให้เห็นว่าทำนองตอนที่ 4 นี้ ใช้เสียงศูนย์กลางทำนอง 3 เสียง คือ E F# และ A ส่วนเสียงประดับคือ B ใช้ในการทำเทคนิคการตกแต่งทำนองในเสียงด้านบน คือ A เสียงของคำสวดอยู่ในวรรณะเสียงศูนย์กลางทำนอง คือ F# เสมอ ส่วนคำ หรือพยางค์ไม่มีความหมาย (Nonsense Syllable) ที่แทรกเพิ่มเติมเข้ามา นั้น คือ /nɯ:/ , /ʔo/ อยู่ในวรรณะเสียง A และ E การเคลื่อนที่เป็นลักษณะสลับฟันปลา ระหว่างเสียงหลักกับเสียงรอง และจบลงด้วยคำสวดหลัก ในวรรณะเสียงที่เป็นลงจบของทำนอง คือเสียง E

3) ตอนที่ 3

ทำนองสวดตอนที่ 3 นี้เป็นการบรรจุคำสวดจำนวน 2 วรรค บรรจุคำสวดต่าง ๆ ไว้ในวลีทำนองจำนวน 3 วลีทำนอง คือ วลีทำนองที่ 6, 7 และ 8 โดยวลีทำนองที่ 6 บรรจุคำสวด 1 วรรค วลีทำนองที่ 7 บรรจุคำสวด 1 วรรค ส่วนวลีทำนองที่ 8 เป็นการขยายทำนองอย่างต่อเนื่องและบรรจุคำสวดคำสุดท้ายไว้เพียงคำเดียว ภาพรวมของทำนองมีรูปแบบเหมือนกับทำนองตอนที่ 3 ส่วนรายละเอียดมีดังนี้

คำสวดวรรคที่ 4	อา	นนฺ	ต	ร	ปจฺ	จ	โย	
คำสวดวรรคที่ 5	ส	ม	นนฺ	ต	ร	ปจฺ	จ	โย

ตอนที่ 3

6 ʔāː nān nɯ́ɯː tāː rāː pāt nɯ́ɯː tɕāj jōː ʔòː 7 sā māː nān nɯ́ɯː
อา นนฺ ต ร ปจฺ จ โย ส มา นนฺ

tāː rāː pāt nɯ́ɯː tɕāː 8 ʔàː j jò ʔōː
ต ร ปจฺ จ โย

hɯ́ɯ ʔāː ʔaː ŋ ŋōː ʔōː ʔo ʔo ʔoː

aːn

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.10 แสดงทำนองตอนที่ 3 บทมหาปัฏฐาน

6 ʔāː nān nɯ́ɯː tāː rāː pāt nɯ́ɯː tɕāj jōː ʔòː
อา นนฺ ต ร ปจฺ จ โย

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.11 แสดงวลีทำนองที่ 6 ตอนที่ 3 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 6 คำสวด “อา” เริ่มที่เสียงหลักคือ F# โดยมีการพรมในเสียง เหมือนกับทำนองตอนที่ 3 มีรูปร่างทำนองเหมือนกับคำสวด “อา” ในตอนที่ 3 ที่ผ่านมา จากนั้นคำสวด “นนฺ” /nan/ เสียง F# ลักษณะพยางค์เดี่ยว ต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /nɯː/ เป็นการสะบัดเสียง โดยเสียงหลักอยู่ที่ A ซึ่งมีลักษณะเดียวกับพยางค์เพิ่มเติมในตอนที่ 3 เช่นกัน จากนั้นคำสวด “ต” /ta/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว มีการสะบัดเสียงจากด้านบน (A) ลงมาหาเสียงหลักของคำ คือ F# ประกอบกับมีการเน้นเสียงคำ ซึ่งเหมือนกับคำว่า “ม” /ma/ ในตอนที่ 3 จากนั้นคำสวด “ร” /ra/ ที่ลักษณะทำนองและวรรณะเสียงเดียวกัน หลังจากนี้คำสวด “ปจฺ” “จ” “โย” มีลักษณะทำนองเหมือนกับ “ปจฺ จ โย” ในตอนที่ 3 มีความแตกต่างเพียงเล็กน้อยที่พยางค์เพิ่มเติม หลังจากคำว่า “โย” นั้น เป็นพยางค์ /ʔoː/ วรรณะเสียง E โดยมีลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยว

7

sā mā: nān nɯ́: tā: rā: pāt nɯ́: tɕā:
ส มา นนฺ ต ร ปจฺ จ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.12 แสดงวลีทำนองที่ 7 ตอนที่ 3 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 7 “ส” /sa/ เริ่มที่เสียง F# มีการหยุดเล็กน้อยบริเวณปลายพยางค์เสียง แสดงการเน้นให้เป็นพยางค์มากขึ้น ต่อจากนั้นคำว่า “มา” /ma/ เป็นการสะบัดเสียง โดยมีเสียง F# เป็นเสียงหลักเสียง A เป็นเสียงด้านบน จากนั้นเป็นคำสวด “นนฺ” /nan/ วรรณะเสียง F# โดยมีลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยว ต่อเนื่องด้วยพยางค์เพิ่มเติม /ʔɯ:/ ซึ่งเป็นเสียงนาสิก ในวรรณะเสียงหลัก A ทำนองลักษณะพรมเสียง จากนั้นคำสวด “ต” /ta/สะบัดเสียง A ลงมาหาเสียง F# จากนั้นคำสวด “ร”, “ปจฺ” ,“ห” มีลักษณะทำนองเหมือนกับ คำสวดที่มีอยู่ในตอนที่ 3 จากนั้นคำสวด “จ” /tɕa/ เป็นลักษณะการสะบัดเสียง A ลงมาเสียง F# เหมือนคำสวด “ต” /ta/จากนั้นเป็นการนำสระของคำ “จ” มาขยายโดยใช้เทคนิคการพรม ในเสียง E เป็นเสียงหลัก เสียง F# เป็นเสียงด้านบนที่สลับไปมากับเสียงหลักและเสียงสิ้นสุดการพรมด้วยเสียง E พร้อมกับพยางค์ออกเสียง /ʔaj/ ซึ่งในส่วนท้ายของวรรคจะเหมือนกับส่วนท้ายของวรรคอื่น ๆ ในวลีทำนองที่ 8 นั้นมีการดำเนินทำนองเหมือนกับวลีทำนองที่ 5 ตอนที่ 2 ทุกประการ ดังแสดงจากโน้ตต่อไปนี้

8

ʔà: j jò ʔō: hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ
โย
ŋō: ʔō: ʔo ʔò ʔò: a:n

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.13 แสดงวลีทำนองที่ 8 ตอนที่ 3 บทมหาปัฏฐาน

4) ตอนที่ 4

ทำนองตอนที่ 4 นี้เป็นการบรรจุคำสวดจำนวน 2 วรรค โดยจัดวลีทำนองไว้ 3 วลีทำนอง คือ วลีทำนองที่ 9, 10 และ11 โดยที่มีรูปแบบทำนองเหมือนทำนองตอนที่ 2 และตอนที่ 3 ที่ผ่านมา แต่มีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันเล็กน้อยดังนี้

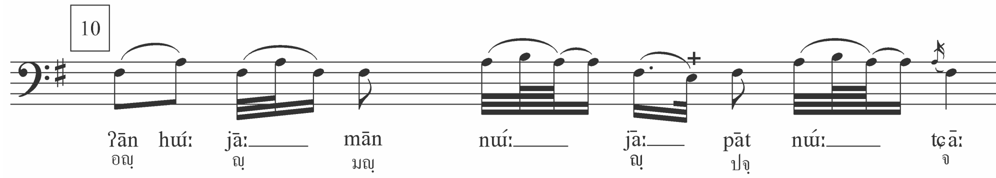
คำสวดวรรคที่	6	ส	ห	ชา	ต	ปจฺ	จ	โย
คำสวดวรรคที่	7	อญฺ	ญ	มญฺ	ญ	ปจฺ	จ	โย

ตอนที่ 4

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.14 แสดงทำนองตอนที่ 4 บทมหาปัฏฐาน

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.15 แสดงวลีทำนองที่ 9 ตอนที่ 4 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 9 คำสวด "ส" /sa/ เริ่มที่เสียง $F^{\#}$ ลักษณะพยางค์เดี่ยว จากนั้นคำสวด "ห" /ha/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว เป็นการสะบัดเสียงลงมาจากเสียง A ต่อเนื่องด้วยคำสวด "ชา" (tɕʰa:) ในวรรณะเสียงเดิมคือ $F^{\#}$ โดยมีการเน้นเสียงมากกว่าพยางค์อื่น ๆ ลักษณะพยางค์เดี่ยว หลังจากนั้นเป็นพยางค์เพิ่มเติมเสียง /ha/ มีเสียงหลักอยู่ที่ A ใช้เทคนิคสะบัดเสียง จากนั้นคำสวด "ต" /ta/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว เสียง $F^{\#}$ ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง สะบัดเสียง A ลงมาเสียง $F^{\#}$ เป็นเสียงหลักจากนั้นเป็นคำสวด "ปจฺ - จ - โย" มีเสียงและลักษณะการดำเนินทำนองเหมือนกับคำสวดดังกล่าวในตอนที่ 2 และ 2



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.16 แสดงวลีทำนองที่ 10 ตอนที่ 4 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 10 คำสวด "อณฺ" /ʔan/ มีการแยกพยางค์ออกเป็น 2 พยางค์ /ʔan . hɯː/ โดยพยางค์ที่ 2 /hɯː/ เป็นเสียงขึ้นนาสิกในวรรณะเสียง A จากนั้นคำสวด "ณ" /ja/ เป็นการพรมเสียง F# โดยมี A เป็นเสียงด้านบน จากนั้นคำสวด "มณฺ" /man/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์ขึ้นนาสิก /hɯː/ วรรณะเสียง A ด้วยการพรมเสียง จากนั้นคำสวด "ณ" /ja/ มีการสะบัดเสียงจาก A ลงมาเสียง F# และใช้การเลื่อนเสียงต่ำลงเล็กน้อย เหมือนกับคำสวด "ร" /ra/ ของตอนที่ 3 จากนั้นคำสวด "ปจฺ" /pat/ มีการดำเนินทำนองเหมือนกับคำเดียวกันนี้ในตอนที่ผ่านมาแล้ว คำสวดสุดท้ายของวลีทำนองที่ 10 นี้ คือ จ ลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ตกแต่งด้วยการสะบัดเสียงจากเสียงด้านบน (A) จากนั้นเป็นการเข้าสู่วลีทำนองสุดท้ายของตอนที่ 4



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.17 แสดงวลีทำนองที่ 11 ตอนที่ 4 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 11 นี้ มีลักษณะทำนองเหมือนกับวลีทำนองสุดท้ายของแต่ละตอน ทั้งนี้เป็นการสร้างพยางค์เพื่อให้สอดคล้องกับการต่อเติมทำนองให้ยาวขึ้น ทั้งนี้เป็นการใช้เทคนิคการเอื้อนยาวเคลื่อนที่ขึ้น-ลง ระหว่างเสียงแกน (F#) กับเสียงด้านบน (A) และกลับมาหาเสียงศูนย์กลางทำนองในตำแหน่งสิ้นสุดทำนองด้วยเสียง E ซึ่งเป็นเสียงลงจบของทำนองแสดงการจบตอนอย่างสมบูรณ์

จากโน้ตจะเห็นได้ว่าการดำเนินทำนองมีรูปแบบเดียวกันกับตอนที่ผ่านมาแต่มีความแปรผันด้านจำนวนคำสวดภายในวลีทำนอง ทั้งนี้ภายในวลีทำนองมีการเคลื่อนที่คำสวดมีการยืดหยุ่นใน

การบรรจุคำสวดอยู่ตลอดเวลา โดยจัดให้ทำนองเป็นช่วงของเนื้อหา ทั้งนี้มีจำนวนช่วงเนื้อหาเป็น 2 วรรคคำสวดเสมอ และวลีทำนองสุดท้ายจะเป็นส่วนที่นำเสียงสระ ของคำสวดสุดท้ายมาขยายทำนองให้ยาวขึ้นเพื่อนำไปสู่สูงสุดของทำนองก่อนสิ้นสุดทำนองอย่างสมบูรณ์ด้วยการลากเสียงยาว และปิดพยางค์ด้วยลักษณะการเปล่งเสียงลักษณะเน้นตอนปลายเสียง

5) ตอนที่ 5

ทำนองตอนที่ 5 นี้เป็นการบรรจุคำสวดจำนวน 2 วรรค โดยจัดวลีทำนองไว้ 3 วลีทำนอง คือ วลีทำนองที่ 12, 13 และ14 โดยที่มีรูปแบบทำนองเหมือนกับทำนองตอนที่ผ่านมา แต่มีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันเล็กน้อยดังนี้

คำสวดวรรคที่ 8 นิสฺ ส ย ปจฺ จ โย

คำสวดวรรคที่ 9 อุ ป นิสฺ ส ย ปจฺ จ โย

ตอนที่ 5

12 13 14

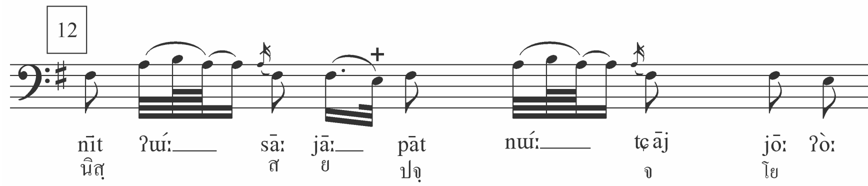
nīt ʔɯ́: sā: jā: pāt nɯ́: tɕāj jō: ʔò: ʔūp pā: nīt nɯ́:
นิสฺ ส ย ปจฺ จ โย อุ ป นิสฺ

sā: jā: pāt nɯ́: tɕā: ʔà: j jò ʔō:
ส ย ปจฺ จ โย

hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ ŋo: ʔō:

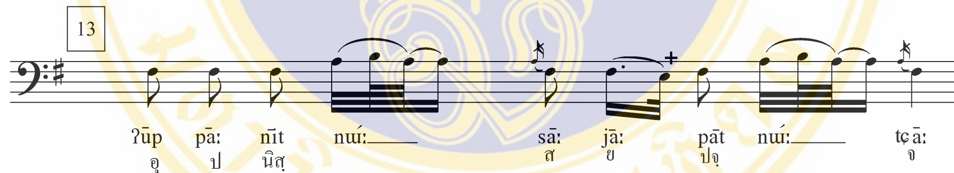
ʔò ʔò ʔò: a:n

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.18 แสดงทำนองตอนที่ 5 บทมหาปัฏฐาน



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.19 แสดงวลีทำนองที่ 12 ตอนที่ 5 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 12 คำสวด “นิสฺ” /nit/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์ขึ้นนาสิก /ʔɯː/ เสียง A ด้วยลักษณะการพรม จากนั้นคำสวด “ส” /sa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวมีการสะบัดจากเสียง A มาหาวรรณะเสียง F# จากนั้นคำสวด “ย” /ja/ เป็นพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ตอนท้ายพยางค์มีการกระเดียดเสียงต่ำลงเล็กน้อยโดยไม่ถึงเสียง E ต่อเนื่องด้วยคำสวด “ปจฺ” /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวเสียง F# และต่อเนื่องด้วยพยางค์ขึ้นนาสิก /nɯː/ วรรณะเสียง A จากนั้นคำสวด “จ” /tɕa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวมีการสะบัดเสียง A ลงมาหาเสียง F# จากนั้นคำสวด “โย” /joː/ เป็นการพรมเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔoː/ ในลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง E เป็นการจบวลีทำนองที่ 12



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.20 แสดงวลีทำนองที่ 13 ตอนที่ 5 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 13 คำสวด “อุ” /ʔu/ เมื่อออกเสียงในทำนองกลายเป็นเสียง /ʔup/ โดยเสียง /p/ เป็นพยัญชนะต้นของคำถัดไป อย่างไรก็ตาม อัตราระยะความยาวของคำสวดเป็นเขบ็ตหนึ่งชั้น จากนั้นคำสวด “ป” /pa/ ลักษณะพรมเสียง F# จากนั้นคำสวด “นิสฺ” /nit/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# และต่อเนื่องด้วยพยางค์ขึ้นนาสิก /nɯː/ วรรณะเสียง A ในลักษณะการพรม จากนั้นคำสวด “ส” /sa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว มีการสะบัดเสียงจากด้านบน (A) ลงมาหาเสียงหลักของคำสวดและเป็นเสียงแกนของทำนองในขณะเดียวกันด้วย คือ F# จากนั้นเปล่งเสียงอย่างต่อเนื่องกับคำสวด “ย” /jaː/ จากวรรณะเสียงเดียวกันแล้วคล้อยหางเสียงต่ำลงเล็กน้อย หลังจากนี้คำสวด “ปจฺ” วรรณะเสียง E โดยมีลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยวไม่มีการตกแต่งคำสวดแต่อย่างไร ถัดจากนั้นเป็นเสียงนาสิกในวรรณะเสียง A ลักษณะการพรมเสียง จากนั้นเป็นคำสวด “จ” ลักษณะการออกเสียง

เป็นพยางค์เดี่ยวอยู่ในวรรณะเสียง $F^{\#}$ ตกแต่งด้วยการสะบัดเสียงจากเสียงด้านบน (A) จากนั้นเสียงสระ /a:/ ของคำสวด “จ” นี้จะนำไปสร้างทำนองเอื้อนในวลีทำนองต่อไป

14
ʔà: j jò ʔō: húːʔā: ʔā: ŋ
โย
ŋō: ʔō: ʔo ʔòʔò: a:n

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.21 แสดงวลีทำนองที่ 4 ตอนที่ 5 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 14 มีลักษณะทำนองเหมือนกับวลีทำนองสุดท้ายของแต่ละตอน จากพยางค์ /ʔa:/ เป็นพยางค์สืบเนื่องมาจากพยางค์ “จ” /tɕa/ เป็นลักษณะรัวเสียงยาวในวรรณะเสียง E มีการปิดพยางค์ด้วยพยางค์เสียง /ʔaj/ จากนั้นคำสวด “โย” /jo:/ เป็นการเอื้อนจากเสียง E ไปหาเสียง $F^{\#}$ แทรกด้วยการตวัดเสียงลักษณะโหนเสียงจาก A ลงมาหาเสียง $F^{\#}$ ต่อด้วยการรัวเสียงดังกล่าวปิดพยางค์ท้ายด้วย / ŋ / จากนั้นแทรกด้วย พยางค์ /ŋo:/ ซึ่งเป็นพยางค์ที่สืบเนื่องมาจากหางเสียงพยางค์ก่อนหน้านี้ จากนั้นเป็นการรัวเสียงดังกล่าวลักษณะค่อย ๆ เลื่อนระดับขึ้นไปหาเสียงสูงสุดของบันไดเสียงโดยที่มีวรรณะเสียงต่ำกว่า ปกติครึ่งเสียง คือ A^{b} และหวนทำนองลงมาหาเสียงแกนของทำนองในตำแหน่งสิ้นสุดทำนองด้วยเสียง E ซึ่งเป็นเสียงลงจบของทำนองแสดง แยกพยางค์ก่อนลากเสียงยาวในวรรณะเสียงของแกนทำนองเป็นการสิ้นสุดการขยายทำนองอย่างสมบูรณ์ของวลีทำนอง 14 และเป็นการจบทำนองตอนที่ 5 อย่างสมบูรณ์ด้วย

รูปแบบของทำนองในตอนที่ 5 นี้มีความคล้ายคลึงกับทำนองในตอนที่ผ่านมา แต่จะต่างกันในรายละเอียดของปลีกย่อยของการตกแต่งคำสวดต่าง ๆ ภาพรวมส่วนใหญ่รายละเอียดการตกแต่งจะค่อย ๆ ถูกตัดทอนลงไป เนื่องจากการดำเนินทำนองเริ่มมีจังหวะกระชั้นเพิ่มมากขึ้น จึงอาจเป็นเหตุของการตกแต่งที่น้อยลงตามไปด้วย

จะสังเกตได้ว่าคำสวดจะอยู่ในวรรณะเสียงเดียวกันทั้งหมดคือเสียง $F^{\#}$ แต่จะมีการประดับทำนองด้วยการตวัดเสียง ในลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่ง เสียงหลักจะยังคงความสำคัญในฐานะเป็นเสียงประจำคำ ๆ นั้นอยู่เสมอ ส่วนที่เพิ่มเติมขึ้นมา นั้นเป็นการใช้เทคนิคเสียงขึ้นนาสิกสืบเนื่องจากเสียงคำสวดที่พยางค์นั้น ๆ ตามมา หรือถ้าเป็นกรณีคำสวดที่มีตัวสะกดจะใช้เสียงนาสิก /ʔɯ:/ ในการสร้างพยางค์เพิ่มเติม กล่าวคือ มีการสะบัดเสียงจำนวน 3 เสียงไปมาในพยางค์เพิ่มเติมนั้น

ด้วยโดยที่เสียงหลักและเสียงด้านบนมีระยะขั้นคู่เป็น คู่ 2 เมเจอร์ การเพิ่มเติมเสียงดังกล่าวมีอยู่ 2 ลักษณะคือ ชุดที่อยู่ด้านบน กับชุดที่อยู่ด้านล่าง โดยชุดที่อยู่ด้านบนของเสียงหลัก($F^{\#}$) นั้น จะมีเสียง A เป็นเสียงแกนในการตวัด และมีเสียง B เป็นเสียงที่สลับไปมา ส่วนชุดล่างเป็นชุดที่มีเสียงอยู่ที่ E และมีเสียง $F^{\#}$ เป็นเสียงสลับไปมาอยู่

6) ตอนที่ 6

ทำนองในตอนที่ 6 นี้ลักษณะทำนองแบ่งเป็น 3 วลีทำนอง คือ 15, 16 และ 17 บรรจุด้วยคำสวดจำนวน 2 วรรค โดยวลีทำนองที่ 15 บรรจุคำสวด 1 วรรค วลีทำนองที่ 16 บรรจุคำสวด 1 วรรค ส่วนวลีทำนองที่ 17 เป็นการขยายทำนองอย่างต่อเนื่อง และบรรจุคำสวดคำสุดท้ายไว้เพียงคำเดียว ภาพรวมของทำนองมีรูปแบบเหมือนกับทำนองตอนที่ 3 ส่วนรายละเอียดมีดังนี้

คำสวดวรรคที่ 10	ปุ	เร	ชา	ต	ปจฺ	จ	โย
คำสวดวรรคที่ 11	ปจฺ	ฉา	ฌา	ต	ปจฺ	จ	โย

ตอนที่ 6

15
pū: r̄e: tɕʰa: há: tā: pāt ńɯː tɕāj ɟo: ʔo:
ปุ เร ชา ต ปจฺ จ โย
16
pāt ʔā: tɕʰá: ʔā: ʔá: ʔā: hà
ปจฺ ฉา

ʔā: ʔá: tɕʰā: tā: pāt nɯ́ː tɕā: ʔà:
ชา ต ปจฺ จ
17

j jò ʔō: hɯ́ː ʔā: ʔaː ŋ
โย

ŋō: ʔō: ʔò ʔòʔò: aːn

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.22 แสดงทำนองตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน

15

pūː rēː tɕʰāː háː tāː pāt nɯ́ː tɕāj jōː ʔòː
ปุ เร ชา ต ปจุ จ โย

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.23 แสดงวลีทำนองที่ 15 ตอนที่ 6 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 15 เริ่มต้นคำสวด “ปุ” /pu/ ที่ระดับสียง F$^{\#}$ ลักษณะพยางค์เดี่ยว จากนั้นคำสวด “เร” /reː/ใช้การรัวโดยเสียงบนคือ A เสียงล่างคือเสียง F$^{\#}$ ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง จากนั้นคำสวด “ชา” /tɕʰaː/ เป็นการเริ่มเปล่งเสียง F$^{\#}$ เลื่อนหางเสียง /haː/ ไปยังวรรณะเสียง A เป็นลักษณะลำนำเอื้อนกลุ่มโน้ต ระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากนั้นคำว่า “ต” โดยมีการตวัดเสียงจากด้านบน(A) ลงมายังเสียงหลัก F$^{\#}$ ระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากนั้นคำว่า “ปจฺ” ต่อเนื่องจากเสียงเดิมคือ F$^{\#}$ จากคำว่า “ต” /ta/ แต่คำแตกต่างที่มีการ เพิ่มพยางค์เสียงขึ้นนาสิก ขึ้นเป็นระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และใส่เทคนิคการพรมเสียง คำสวดถัดมา “จ” /tɕa/ เปล่งเสียงระดับเดียวกันกับคำสวด “ต”(คำที่ 4) ต่อไปเป็นคำว่า “โย” /joː/ลักษณะพยางค์เดี่ยวเสียง F$^{\#}$ และต่อเนื่องเป็นการเคลื่อนทำนองลงหางเสียง ซึ่งเป็นพยางค์เสียงสระของคำสวด คือ /ʔoː/ วรรณะเสียง E และมีการพรมเสียง

16

pāt ʔāː tɕʰaː ʔāː ʔáː ʔāː hà
ปจฺ ฉา

ʔāː ʔáː tɕʰāː tāː pāt nɯ́ː tɕāː
ชา ต ปจฺ จ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.24 แสดงวลีทำนองที่ 16 ตอนที่ 6 บทมหาปัฏฐาน

คำสวด “ปจฺ” /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F$^{\#}$ ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔaː/ ในวรรณะเสียงเดียวกันลักษณะพยางค์เดี่ยวซึ่งต่างจากคำเดียวกันนี้ในตอนที่ผ่าน ๆ มา จากนั้นคำสวด “ฉา” /tɕʰaː/ ในวรรณะเสียง A ลากเสียงยาวเล็กน้อยและพรมเสียงในตอนท้ายพยางค์ ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔaː/ วรรณะเสียง F$^{\#}$ ลักษณะพยางค์เดี่ยวลากเสียงยาว ทำนองต่อจากนั้นเป็นพยางค์ /ʔaː/

ลักษณะพรมเสียงในระดับ A และกลับมาเสียง F# ด้วยพยางค์ /ʔaː/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวค่อนข้างยาวต่อเนื่องด้วย /ha/ ในลักษณะชะงักเสียง

ทำนองถัดมาเป็นการพรมเสียง F# พยางค์ /ʔaː/ วรรณะเสียง A ลากเสียงยาวชั่วขณะและรัวเสียงต่อเนื่องมีความยาวเป็นโน้ตตัวขาว (Half Note) โดยประมาณ จบด้วยการลากเสียงยาวเล็กน้อยในวรรณะเสียงหลักในการรัวคือ A จากนั้นทำนองกลับมาหาเสียง วรรณะเสียง F# ด้วยคำสวด "ชา" /tɕʰaː/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวไม่มีการตกแต่ง จากนั้นคำสวด "ต" /ta/ ลักษณะเอื้อนเสียงจากวรรณะเสียง F# ตอนปลายพยางค์กระเดียดเสียงต่ำลงเล็กน้อย คำสวด "ปจฺ" (Pat) มีลักษณะการสร้างทำนองคล้ายคลึงกับคำเดียวกันนี้ในตอนที่ผ่านมา แต่คำสวด "ปจฺ" ในตำแหน่งนี้ไม่มีการตกแต่งพยางค์เสียงนาสิกที่ต่อเนื่องอย่างเช่นทำนองที่ผ่าน ๆ นา เป็นทำนองเคลื่อนที่ไปหาเสียง A จากนั้นคำสวด "จ" /tɕa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ลากเสียงยาวเป็นระยะโน้ตตัวดำ (Quarter Note) แสดงให้เห็นลักษณะสิ้นสุดเนื้อหาของทำนองในวลีทำนองที่ 16 และเปลี่ยนเนื้อหาอย่างต่อเนื่องไปยังวลีทำนองถัดไป



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.25 แสดงวลีทำนองที่ 17 ตอนที่ 6 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 17 ดำเนินทำนองต่อเนื่องด้วยการขยายทำนองด้วยเสียงสระของคำสวดสุดท้ายของวลีทำนองที่ 16 คือ คำสวด "จ" ตั้งแต่ตำแหน่งจุดพักทำนองที่ผ่านมา เข้าสู่วลีทำนองใหม่ด้วยการรัวเสียงยาวในวรรณะเสียง E ในระยะความยาวเป็นโน้ตตัวขาว โดยประมาณ ปิดด้วยพยางค์ /ʔaj/ จากนั้นคำสวด "โย" /joː/ มีลักษณะเหมือนกับคำเดียวกันและตำแหน่งเดียวกันนี้ในตอนต่าง ๆ ที่ผ่านมา คือ มีลักษณะเอื้อนเสียงจาก E ไปหาเสียง F# เป็นการจบวลีทำนองที่ 17 และทำนองของตอนที่ 6

ลักษณะของทำนองตอนที่ 6 นี้ เมื่อพิจารณาจากรูปแบบทำนองแล้ว มีความคล้ายคลึงกับตอนที่ผ่านมา แต่มีความแตกต่างที่โดดเด่นอย่างมากเกิดในวลีทำนองที่ 16 คือ มีการแทรกการขยายทำนองบริเวณตอนกลางของวลีทำนอง ด้วยคำสวด "ฉา" /tɕʰaː/ มีการดำเนินทำนองด้วยการ

ขยายทำนองให้เป็นทำนองที่มีลำนำโดดเด่น ด้วยพยางค์เสียงสระ /ʔa:/ ของคำสวดดังกล่าว นับเป็นกระบวนการต่อเติมทำนองโดยสร้างพยางค์ใหม่และนำไปใช้ดำเนินทำนองแทนคำสวด และสิ้นสุด การดำเนินทำนองที่ขยายขึ้นมานั้นด้วยเสียง A ซึ่งเป็นวรรณะเสียงตั้งต้นของคำสวดที่ขยายมานั้นเอง ต่อจากนั้นเป็นการดำเนินทำนองตามรูปแบบเดียวกับตอนที่ผ่านมา

เมื่อพิจารณาความโดดเด่นของทำนองที่ขยายขึ้นมานั้นนอกจากจะเป็นการดำเนินทำนองด้วยพยางค์เพิ่มเติมในปริมาณที่มีความยาวของทำนองเทียบเท่ากับวลีทำนอง 1 วลีทำนองแล้ว ลักษณะลำนำท่องทำนองนั้นเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้แตกต่างจากทำนองที่ผ่านมาทั้งหมด กล่าวคือ เป็นทำนองที่ประกอบไปด้วยจังหวะเคาะที่ชัดเจน อย่างไรก็ตามทำนองที่เกิดขึ้นใหม่นี้ยังคงใช้รูปแบบเดียวกับวลีทำนองแรกและผ่านมา แต่มีการเน้นลำนำที่แตกต่างกัน ต่อจากนั้นเป็นการดำเนินทำนองในคำสวดที่เหลือ จนจบวรรค และต่อเนื่องด้วยวลีทำนองเอื้อน ท้ายตอนอย่างตอนที่ผ่านมา

การพรมเสียงมีลักษณะ 2 แบบ คือเสียงบนห่างจากเสียงล่าง ซึ่งเป็นเสียงหลักเป็น 2 ระยะคือ 2 เมเจอร์ (A-B) และ min 3rd (F$^{\#}$-A) ทั้งนี้เป็นผลจากบันไดเสียงนั่นเอง การพรมจึงเป็นการใช้เสียงที่อยู่ในบันไดเสียง

การดำเนินทำนองจะเป็นลักษณะอิงจากพยางค์สวด (F$^{\#}$) เป็นหลัก มีการเพิ่มหางเสียงเป็นลักษณะการตกแต่งทำนองโดยการพรมในวรรณะเสียงสูงกว่า(A) และต่ำกว่า(E) หรือลากเสียงตรง ส่วนการประดับข้างหน้านั้นมีลักษณะเดียวคือ การตวัดเสียงจากด้านบน (A) ในลักษณะผ่านเสียงเพื่อตวัดมาหาเสียงด้านล่าง ซึ่งเป็นเสียงหลัก (F$^{\#}$)

คำที่เป็นพยางค์เปิด คือเป็นคำที่ไม่มีตัวสะกด และเป็นคำเสียงยาว มักมีการประดับด้านหลัง ในลักษณะเพิ่มหางเสียงและเทคนิคต่าง ๆ ส่วนคำที่เป็นคำเสียงสั้น มักจะเป็นการประดับด้านหน้า ซึ่งเป็นลักษณะเดียว คือการตวัดเสียงจากด้านบน ลงล่าง เท่านั้น ส่วนคำที่มีตัวสะกด มักเติมหางเสียงลักษณะเสียงนาสิก และประดับด้านหลังคำสวด

การลงจบตอนอย่างสมบูรณ์นั้น อาศัยปัจจัยต่าง ๆ ดังนี้

การพรมที่มีความกระชั้นขึ้นทั้ง ลำนำ และ วรรณะเสียง เป็นการสร้างความตึงเครียด (Tension) สูงสุด และมีความผ่อนคลาย (Relax) ในการตวัดเสียง ลงมายังเสียงต่ำสุดในระยะเวลาอันสั้น พร้อมการชะงักเสียงทันที นั้นนับเป็นการโน้มน้าวอารมณ์ผู้ฟังให้คล้อยตามได้อย่างมาก และการทำให้รู้สึกผ่อนคลายอย่างสมบูรณ์ในกลุ่มโน้ตสุดท้าย โดนการลากเสียงยาวในเสียงลงจบ (Tonic) ของทำนอง

7) ตอนที่ 7

ทำนองสวดตอนที่ 7 นี้เป็นการบรรจุคำสวดจำนวน 3 วรรค โดยจัดวลีทำนองไว้ 4 วลีทำนองคือ 18, 19, 20 และ 21 โดยวลีทำนองที่ 18 บรรจุคำสวด 1 วรรค วลีทำนองที่ 19 บรรจุคำสวดวรรคที่ 2 วลีทำนองที่ 21 บรรจุคำสวดวรรคที่ 3 ส่วนวลีทำนองที่ 20 เป็นการขยายทำนองอย่างต่อเนื่อง และบรรจุคำสวดคำสุดท้ายไว้เพียงคำเดียว ภาพรวมของทำนองมีรูปแบบเหมือนกับทำนองตอนอื่น ๆ ที่ผ่านมา มีรายละเอียดมีดังนี้

คำสวดวรรคที่ 12	อา	เส	ว	น	ปจฺ	จ	โย
คำสวดวรรคที่ 13	กมฺ	ม	ปจฺ	จ	โย		
คำสวดวรรคที่ 14	วิ	ปา	ก	ปจฺ	จ	โย	

ตอนที่ 7

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.26 แสดงทำนองตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน

ลักษณะรูปแบบทำนองแบ่งเป็น 4 วลีทำนอง คือ 18 19 20 และ 21 บรรจุด้วยคำสวดจำนวน 3 วรรค

18

ʔāː อา séː เส ʔēː héː ʔēː

hè ʔēː ja ʔéː wān ว nāː น pāt ปจุ nɯ́ː tɕāj จ jōː โย ʔòː

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.27 แสดงวลีทำนองที่ 18 ตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 18 นี้มีรูปแบบทำนองเหมือนกับวลีทำนองที่ 16 ที่ผ่านมานั้น แต่มีความแตกต่างกันที่มีการบรรจุคำสวด มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

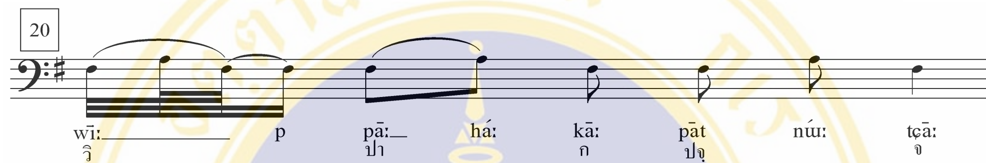
คำสวด "อา" /ʔaː/ ในวรรณะเสียง $F^{\#}$ ลักษณะพยางค์เดี่ยวเสียงยาว จากนั้นคำสวด "เส" /seː/ วรรณะเสียง A มีการใช้การรัวเสียงและลากเสียงยาวในตอนท้าย ซึ่งมีลักษณะทำนองเหมือนกับทำนองในวลีทำนองที่ 16 โดยมีพยางค์เสียง /heː/ เข้าแทรกในวรรณะเสียง A และ E ที่อยู่ในทำนองดังกล่าว จบครึ่งวลีทำนองด้วยการรัวเสียง A จากนั้นเป็นการดำเนินทำนองด้วยคำสวดที่เหลืออยู่ตามปกติ คือ คำสวด "ว" /wa/ แม้ว่าคำนี้ไม่มีตัวสะกด แต่เมื่อคำนี้เปล่งเสียงในทำนองพบว่ามีการใช้พยัญชนะของคำที่อยู่ถัดไปนั้น เป็นตัวสะกด จึงออกเสียงเป็นพยางค์ /wan/ ลักษณะนี้เป็นการเชื่อมคำสองคำให้มีความต่อเนื่องกัน อย่างไรก็ตามอัตราความยาวของตัวโน้ตยังคงเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น คำสวดต่อไปคือ "น" /na/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง $F^{\#}$ ช่วงปลายของการพรมเสียงมีการกระเดียดเสียงต่ำลงจากเสียง $F^{\#}$ เล็กน้อยแต่ไม่ถึงเสียง E จากนั้นคำสวด "ปจฺ" ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง $F^{\#}$ ต่อจากนั้นเป็นพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /nɯː/ ลักษณะพรมเสียง A จากนั้นคำสวด "จ" /tɕa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวโดยมีการสะบัดเสียงจากด้านบนคือเสียง A ลงมาหาเสียง $F^{\#}$ และต่อเนื่องด้วยเสียงสุดท้ายของวลีทำนอง คือ "โย" /joː/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง $F^{\#}$ ต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียง /ʔoː/ ในวรรณะเสียง E ลักษณะชะงักเสียงชั่วขณะแล้วปล่อยเสียงปกติ เป็นการแสดงการจบวลีทำนองที่ 18

19

kām กมฺ mɯ́ː māː มฺ pāt ปจฺ nɯ́ː tɕāj จ jōː โย ʔòː

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.28 แสดงวลีทำนองที่ 19 ตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 19 บรรจุคำสวดแรกคือ “กม” /kam/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# จากนั้นเป็นพยางค์ต่อเนื่อง วรรณะเสียง A เป็นพยางค์เสียง /mɯː/ อันเป็นหางเสียงขึ้นนาสิกของคำสวด /kam/ จากนั้นคำสวด “ม” /ma/ ลักษณะพรมเสียง วรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยคำสวด “ปจฺ” /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# และต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /nɯː/ ซึ่งเป็นหางเสียงขึ้นนาสิกของคำสวด “ปจฺ” ในวรรณะเสียง A มีลักษณะพรมเสียง จากนั้นคำสวด “จ-โย” มีทำนองเหมือนกับทำนองของคำสวดเดียวกันนี้ในวลีทำนองที่ 19



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.29 แสดงวลีทำนองที่ 20 ตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 20 คำสวด “วิ” /wi/ ในวรรณะเสียง F# ลักษณะการพรมเสียง โดยมีเสียง A เป็นเสียงผ่านและมีการเชื่องเสียงโดยการใช้การปิดพยางค์โดยการใช้พยางค์ต้นของคำสวดตัวต่อไปมาเป็นตัวสะกด กลายเป็นการเปล่งเสียง /-ʔip/ ถึงแม้ว่าพยางค์คำสวดจะเป็นคำที่ไม่มีตัวสะกดก็ตามผลรวมของพยางค์นี้เท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จากนั้นคำสวด “ปา” แยกเป็น 2 พยางค์ โดยเพิ่มพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /haː/ ในวรรณะเสียง A เข้าไป จึงเป็นลักษณะของการเอื้อนเสียงขึ้นนาสิก /paː.haː/ จากนั้นคำสวด “ก” /ka/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# มีการสะบัดเสียงจากด้านบนคือเสียง A มาหาเสียง F# จากนั้นคำสวด “ปจ” /pat/ มีลักษณะพยางค์เดี่ยวที่ต่อเนื่องกับเสียงนาสิก จึงเป็นลักษณะคล้ายการแยกพยางค์ออกเป็น 2 พยางค์ เสียง F# ส่วน /hɯː/ เป็นเสียงขึ้นนาสิกวรรณะเสียง A จากนั้นคำสวด “จ” /tɕa/ เป็นทำนองพยางค์เดี่ยวเสียง F# ลักษณะลากเสียงยาว ทำนองต่อจากนั้นเป็นการนำสระของคำ “จ” มาขยายโดยใช้เทคนิคการเอื้อนในวลีทำนองที่ 21

21

ʔàː j jò ʔōː hɯ́ː ʔāː ʔāː ŋ

โย

ŋōː ʔōː ʔo ʔò ʔòː aːn

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.30 แสดงวลีทำนองที่ 21 ตอนที่ 7 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 21 จากนั้นพยางค์ /ʔa/ เป็นพยางค์สืบเนื่องมาจากพยางค์ “จ” /tɕa/ เป็นลักษณะรัวเสียงยาวในวรรณะเสียง E มีการปิดพยางค์ด้วยพยางค์เสียง /ʔaj/ จากนั้นคำสวด “โย” /joː/ เป็นการเอื้อนจากเสียง E ไปหาเสียง F# แทรกด้วยการตวัดเสียงลักษณะโหนเสียงจาก A ลงมาหาเสียง F# ต่อด้วยการรัวเสียงดังกล่าว ปิดพยางค์ท้ายด้วย / ŋ / จากนั้นแทรกด้วย พยางค์ /ŋoː/ ซึ่งเป็นพยางค์ที่สืบเนื่องมาจากหางเสียง พยางค์ก่อนหน้านี้ จากนั้นเป็นการรัวเสียงดังกล่าวลักษณะค่อย ๆ เลื่อนระดับขึ้นไปหาเสียงสูงสุดของบันไดเสียงโดยที่มีวรรณะเสียงต่ำกว่า ปกติครึ่งเสียง คือ A♭ และหวนทำนองลงมาหาเสียงแกน แยกพยางค์ก่อนลากเสียงยาวในวรรณะเสียงของแกนทำนองเป็นการสิ้นสุดวลีทำนอง 21 และตอนที่ 7

8) ตอนที่ 8

คำสวดวรรคที่ 15	อา	หา	ร	ปจฺ	จ	โย
คำสวดวรรคที่ 16	อินฺ	ทริ	ย	ปจฺ	จ	โย

ตอนที่ 8

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.31 แสดงทำนองตอนที่ 8 บทมหาปัฏฐาน

ลักษณะทำนองเป็นการบรรจุคำสวดจำนวน 2 วรรคลงในทำนองที่สามารถแบ่งเป็น 3 วลีทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.32 แสดงวลีทำนองที่ 22 ตอนที่ 8 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 22 คำสวด "อา - หา" /ʔaː//haː/ มีลักษณะทำนองเหมือนกับทำนองของคำสวด "อา-เส" /ʔaː//se/ ในวลีทำนองที่ 18 ตอนที่ 7 โดยที่พยางค์ที่ถูกนำไปดำเนินทำนองนั้นเป็นพยางค์เสียง /ʔaː/ ซึ่งเป็นเสียงสระของคำสวด "หา" /haː/ นั่นเอง นี้เป็นการแสดงถึงการเพิ่มพยางค์ของคำสวด ให้มีจำนวนมากขึ้น สอดคล้องไปกับการต่อเติมทำนองให้มีความยาวมากขึ้นและเกิดความไพเราะยิ่งขึ้น จากนั้นดำเนินทำนองคำสวดที่เหลืออยู่ ดังนี้ คำสวด "ร" /ra/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F$^{\#}$ คำสวดต่อไป "ปจ" /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F$^{\#}$ และต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /nɯː/ ในวรรณะเสียง A ลักษณะพยางค์เดี่ยว จากนั้นคำสวด

“จ” /tɕa/ พยางค์เดี่ยวเสียง $F^{\#}$ ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔo/ ในวรรณะเสียง E ซึ่งเป็นเสียงลงจบ ของทำนอง เป็นการลงจบวลีทำนองที่ 16

23

ʔin nā: siː jā: pāt nɯ́: tɕā:
อินฺ ทริ ย ปจฺ จ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.33 แสดงวลีทำนองที่ 23 ตอนที่ 8 บทมหาปัฏฐาน

จากนั้นยังคงเคลื่อนทำนองไปยังวลีทำนองที่ 23 อย่างต่อเนื่อง คำสวด “อิน” /ʔin/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง $F^{\#}$ ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /na/ ด้วยลักษณะการพรมเสียง $F^{\#}$ คำสวดต่อไป “ทริ” ออกเสียงเป็น /si:/ ลักษณะพรมเสียง 2 ชุดต่อเนื่อง ในวรรณะเสียง $F^{\#}$ และลากเสียงยาวในตอนท้ายพยางค์ รวมอัตราความยาวของโน้ตเป็น โน้ตตัวดำ คำสวด “ย” */ja/ ลักษณะการพรมเสียง $F^{\#}$ คำสวด “ปจ” /pat/ มีทำนองเหมือนกับคำสวดเดียวกันนี้ในวลีทำนองที่ผ่านมา คำสวด “จ” /tɕa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวเสียง $F^{\#}$ มีการสะบัดเสียงจากเสียง A ลงมายังเสียง $F^{\#}$ มีอัตราความยาวของโน้ตเป็น โน้ตตัวขาว จากนั้นเป็นการพรมเสียง E จากเสียงพยางค์ /ʔa/ ซึ่งเป็นเสียงสืบเนื่องมาจากเสียงของคำสวด “จ” /tɕa/ โดยมีอัตราความยาวประมาณ โน้ตตัวขาวประจุด (𝅗𝅥.) และปิดท้ายด้วยพยางค์ /ʔaj/ จากนั้นคำสวด “โย” /jo:/ เป็นการเอื้อนลักษณะเดี่ยวกันกับคำเดียวกันนี้ในวลีทำนองที่ผ่านมา คือ เอื้อนจากเสียง E ไปหา $F^{\#}$ และลากเสียง $F^{\#}$ ยาวเป็นการแสดงการจบวลีทำนองที่ 23

24

ʔà: j jò ʔō: hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ
โย

ŋō: ʔō: ʔo ʔo ʔo: a:n

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.34 แสดงวลีทำนองที่ 24 ตอนที่ 8 บทมหาปัฏฐาน

9) ตอนที่ 9

คำสวดวรรคที่ 17	ฌา	น	ปจฺ	จ	โย
คำสวดวรรคที่ 18	มคฺ	ค	ปจฺ	จ	โย

ตอนที่ 9

25
tɕʰāː ณา nāː น pāt ปจฺ nɯ́ː tɕāj จ jōː โย ʔò ʔòː
26
māk มคฺ ʔɯ́ː kʰāː ค pāt ปจฺ nɯ́ː tɕāː จ
27
ʔaː j jò โย ʔōː hɯ́ː ʔāː ʔāː ŋ ŋōː ʔōː ʔò ʔò ʔòː aːn

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.35 แสดงทำนองตอนที่ 9 บทมหาปัฏฐาน

ลักษณะรูปแบบการดำเนินทำนองของตอนที่ 9 นี้ แบ่งเป็น 3 วลีทำนอง คือ วลีทำนองที่ 18 และ 19 โดยบรรจุคำสวดไว้จำนวน 2 วรรควลีทำนองที่ 18

25
tɕʰāː ณา nāː น pāt ปจฺ nɯ́ː tɕāj จ jōː โย ʔò ʔòː

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.36 แสดงวลีทำนองที่ 25 ตอนที่ 9 บทมหาปัฏฐาน

คำสวด "ฌา" /tɕʰaː/ เป็นลักษณะการพรมเสียง F# และลากเสียงยาวในตอนท้ายของพยางค์ จึงทำให้ผลรวมของอัตราความยาวโน้ตเท่ากับ โน้ตตัวดำ คำสวด "น" /na/ ลักษณะพรมเสียง F# แตกต่างจากการพรมเสียงของ "ฌา" /tɕʰaː/ คำแรกที่ไม่มีการลากเสียงยาว ผลรวมของอัตราความยาวของโน้ตจึงมีค่าเท่ากับ ครึ่งหนึ่งของคำสวด "ฌา" /tɕʰaː/ คือ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

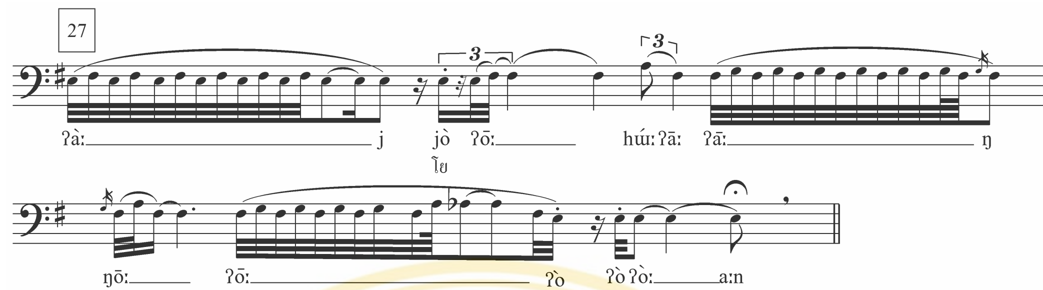
คำสวด "ปจ" /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวเสียง $F^{\#}$ จากนั้นเป็นพยางค์ขึ้นนาสิก /nɯː/ สืบเนื่องจากคำสวด "ปจ" /pat/ มีวรรณะเสียง A เป็นการใช้เทคนิคการพรมเสียง จากนั้นคำสวดต่อไป คือ "จ" /tɕa/ เป็นการสะบัดเสียง จากเสียงด้านบน A ลงมาหาเสียงหลัก $F^{\#}$ ลักษณะพยางค์เดี่ยวมีความยาวเป็นโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น จากนั้นคำสวด "โย" /joː/ ในวรรณะเสียง $F^{\#}$ ใช้เทคนิคพรมเสียง จากนั้นพยางค์ /ʔoː/ ซึ่งเป็นการนำเสียงสระของคำสวดมาสร้างพยางค์ขึ้นใหม่ มีวรรณะเสียง E ซึ่งเป็นเสียงต่ำที่สุดในวลีทำนองนี้ มีฐานะเป็นเสียงลงจบ

ความแตกต่างของเทคนิคในช่วงนี้ จากตำแหน่งเดียวกันนี้ที่อยู่ในตอนอื่น คือใช้การชะงักเสียง (Staccato)ในลำคอ ในพยางค์แรกที่ออกเสียง ฉะนั้นกลุ่มนี้เป็นการออกเสียง 2 เสียงในวรรณะเสียง E ซึ่งในตอนอื่นจะใช้วิธีการพรมเสียง



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.37 แสดงวลีทำนองที่ 26 ตอนที่ 9 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 26 คำสวดแต่ละพยางค์มีอัตราความยาวเท่ากันโดยตลอด คือ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น คำสวด "มคฺ" /mak/ ในวรรณะเสียง $F^{\#}$ จากนั้นเป็นพยางค์หางเสียง /ŋɯː/ ตวัดขึ้นไปเป็นเสียงนาสิก วรรณะเสียง A คำสวดต่อไป "ค" /kʰa/ เป็นการเอื้อนลักษณะกระเดียดเสียงต่ำลงจากเสียง $F^{\#}$ แต่ไม่ถึง E คำต่อไป "ปจฺ" /pat/ แยกพยางค์ออกเป็น 2 พยางค์ /pat.hɯː/ พยางค์แรก /pat/ วรรณะเสียง $F^{\#}$ จากนั้นตวัดเสียงขึ้นไปด้วยพยางค์ /hɯː/ วรรณะเสียง A ซึ่งเป็นพยางค์ที่สอง ต่อไปเป็นคำสวด "จ" /tɕa/ ในวรรณะเสียง $F^{\#}$ ในลักษณะลากเสียงยาวชั่วขณะเป็นโน้ตตัวขาว โดยประมาณ จากนั้นเป็นการรัวเสียง E ด้วยการเปล่งเสียงพยางค์ / ʔa/ มีความยาวประมาณ โน้ตตัวดำจำนวน 3 ตัว จากนั้นเป็นการปิดพยางค์ด้วยพยางค์ /ʔaj/ ส่วนคำสวดสุดท้าย "โย" /joː/ มีการดำเนินทำนองในลักษณะเหมือนเดิมกับคำเดียวกันและในตำแหน่งของทำนองเดียวกันนี้



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.38 แสดงวลีทำนองที่ 27 ตอนที่ 9 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 27 มีลักษณะทำนองเหมือนกับวลีทำนองสุดท้ายของแต่ละตอน จากพยางค์ /ʔa:/ เป็นพยางค์สืบเนื่องมาจากพยางค์ “จ” /tɕa/ เป็นลักษณะรัวเสียงยาวในวรรณะเสียง E มีการปิดพยางค์ด้วยพยางค์เสียง /ʔaj/ จากนั้นคำสวด “โย” /jo:/ เป็นการเอื้อนจากเสียง E ไปหาเสียง $F^{\#}$ แทรกด้วยการตวัดเสียงลักษณะโหนเสียงจาก A ลงมาหาเสียง $F^{\#}$ ต่อเนื่องด้วยการรัวเสียงเดิม ปิดพยางค์ท้ายด้วย /ŋ/ จากนั้นแทรกด้วย พยางค์ /ŋo:/ ซึ่งเป็นพยางค์ที่สืบเนื่องมาจากหางเสียง พยางค์ก่อนหน้านี้ จากนั้นเป็นการรัวเสียงดังกล่าวลักษณะค่อย ๆ เลื่อนระดับขึ้นไปหาเสียงสูงสุดของบันไดเสียงโดยที่มีวรรณะเสียงต่ำกว่า ปกติครึ่งเสียง คือ A^{b} และหวนทำนองลงมาหาเสียงลงจบของทำนองในตำแหน่งสิ้นสุดทำนองด้วยเสียง E ซึ่งเป็นเสียงลงจบของทำนองแสดงแยกพยางค์ก่อนลากเสียงยาวในวรรณะเสียงของแกนทำนองเป็นการสิ้นสุดการขยายทำนองอย่างสมบูรณ์ของวลีทำนอง 27 และเป็นการจบทำนองตอนที่ 9 อย่างสมบูรณ์ด้วย

ข้อสังเกตพบว่าคำสวดจะมีวรรณะเสียงเดียวกันทั้งหมด คือ $F^{\#}$ ส่วนพยางค์ที่เพิ่มเติมขึ้นมา ไม่ว่าเป็นหางเสียงที่กลายเป็นพยางค์ใหม่ขึ้นมา มักเป็นเสียง ใดเสียงหนึ่งระหว่าง เสียงด้านบน A เสียงด้านล่าง E วลีทำนองและวรรคคำสวดแรกของตอนจะจบด้วยเสียงลงจบ (E) เป็นการจบอย่างสมบูรณ์ ครั้งที่ 1 ส่วนวลีทำนองที่ 2 ของตอน จะจบด้วยเสียง $F^{\#}$ ซึ่งเป็นเสียงหลักของบันไดเสียง ของทั้งเพลง แต่เป็นการจบวรรคอย่างกึ่งสมบูรณ์ (Half-closing) ซึ่งทำนองจะยังคงดำเนินต่อเนื่องไปยังวรรคที่ 3 ซึ่งเป็นส่วนท้ายของตอน เป็นการจบวรรคและจบตอนอย่างสมบูรณ์ด้วยเสียงลงจบ (E)

10) ตอนที่ 10

ทำนองในตอนที่ 10 นี้เป็นการดำเนินทำนองที่ประกอบไปด้วยคำสวดจำนวน 2 วรรค บรรจุไว้ในวลีทำนอง 3 วลีทำนอง คือวลีทำนองที่ 28, 29 และ 30 โดยคำสวดในวรรคแรกใช้

บรรจุในวลีทำนองที่ 28 วรรคที่ 2 ใช้ในวลีทำนองที่ 29 ส่วนวลีทำนองที่ 30 นั้นเป็นทำนองเอื้อนยาวสำหรับลงจบวลีทำนอง มีการบรรจุคำสวดคำสุดท้ายไว้เพียงคำเดียว แต่ละส่วนมีรายละเอียด ดังนี้

คำสวดวรรคที่ 19	สมฺ	ป	ยุตฺ	ต	ปจฺ	จ	โย
คำสวดวรรคที่ 20	วิปฺ	ป	ยุตฺ	ต	ปจฺ	จ	โย

ตอนที่ 10

28 / 29

sāː ʔáː m pā jūt ʔɯ́ː tā pāt ʔɯ́ː tɕāj jōː ʔòː wīp mɯ́ː pā jūt ʔɯ́ː
สมฺ ป ยุตฺ ต ปจฺ จ โย วิปฺ ป ยุตฺ

30

tā pāt nɯ́ː tɕāː ʔàː j jò ʔōː
ต ปจฺ จ โย

hɯ́ː ʔāː ʔāː ŋ ŋōː ʔōː

ʔò ʔò ʔòː aːn

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.39 แสดงทำนองตอนที่ 10 บทมหาปัฏฐาน

28

sāː ʔáː m pā jūt ʔɯ́ː tā pāt ʔɯ́ː tɕāj jōː ʔòː
สมฺ ป ยุตฺ ต ปจฺ จ โย

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.40 แสดงวลีทำนองที่ 28 ตอนที่ 10 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 28 คำสวด "สมฺ" /sam/ เป็นการแยกพยางค์ โดยแยกเสียงสระ /saː.ʔaː.ʔam/ เริ่มเปล่งพยางค์ /sa/ วรรณะเสียง F# ทำการตกแต่งเสียงในส่วนของสระ /a/ ก่อนปิดด้วยตัวสะกด /-ʔam/ โดยส่วนตกแต่งนี้อยู่ในวรรณะเสียงที่ต่างกันคือ A

พยางค์ต้น /saː/ เป็นลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียง /ʔa/ ลักษณะการพรมเสียงวรรณะเสียง A และปิดด้วยพยางค์ /-ʔam/ ในตอนท้ายพยางค์ ฉะนั้นรวมอัตราความยาวของเสียงแล้วเป็นโน้ตตัวดำ ต่อจากนั้นเป็นคำสวด "ป" /pa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# จากนั้นคำสวด "ยุตฺ" /jut/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /ʔɯː/ ในวรรณะเสียง A จากนั้นคำสวด "ต" /ta/ พยางค์เดี่ยวเสียง F# จากนั้นคำสวด "ปจฺ" /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# โดยประกอบการสะบัดในช่วงต้นพยางค์ จากนั้นทำนองต่อเนื่องด้วยพยางค์ขึ้นนาสิก /ʔɯː/ ลักษณะพรมเสียง A คำสวด "จ" /tɕa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# คำสวด "โย" /joː/ ลักษณะการพรมเสียง F# พยางค์เสียง /ʔoː/ ลักษณะการพรมเสียง E ซึ่งเป็นเสียงลงจบของทำนอง แสดงการจบวลีทำนองที่ 28 โดยผลรวมของความยาวเสียงคำสวดทั้ง "จ" และ "โย" เท่ากับโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

29

wi̅p mɯ́ː pā jūt ʔɯ́ː tā pāt nɯ́ː tɕāː
วิปฺ ป ยุตฺ ต ปจฺ จ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.41 แสดงวลีทำนองที่ 29 ตอนที่ 10 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 29 ต่อเนื่องด้วยวลีทำนองที่ 21 คำสวด "วิ" /wi/ พยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# โดยออกเสียงมีตัวสะกดเป็น /wip/ จากนั้น เป็นพยางค์เพิ่มเติมคือ /mɯː/ ในลักษณะพยางค์เดี่ยวอยู่ในวรรณะเสียง A คำสวด "ป" /pa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# จากนั้นเป็นทำนองของคำสวด "ยุตฺ" /yut/ ในวรรณะเสียง F# และต่อเนื่องด้วยพยางค์ขึ้นนาสิก /ʔɯː/ วรรณะเสียง A ลักษณะพยางค์เดี่ยว คำสวด "ต"/ta/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# คำสวด "ปจฺ" /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์ขึ้นนาสิก /ʔɯː/ วรรณะเสียง A ลักษณะพยางค์เดี่ยว คำสวด "จ" /tɕa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวลากเสียงยาว เป็นอัตราความยาวประมาณโน้ตตัวขาว อยู่ในวรรณะเสียง F# การลากเสียงยาวในพยางค์ดังกล่าวนี้เป็นการแสดงการลงจบวลีทำนองนี้ โดยเสียงที่ใช้เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.42 แสดงวลีทำนองที่ 30 ตอนที่ 10 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 30 มีลักษณะทำนองเหมือนกับวลีทำนองสุดท้ายของแต่ละตอน เป็นการดำเนินทำนองด้วยพยางค์ /ʔa:/ ที่สร้างขึ้นมารองรับการต่อเติมของทำนอง การรัวเสียงชุดนี้มีความยาวโดยประมาณ เป็นโน้ตตัวขาว แล้วปิดด้วยพยางค์ /ʔaj/ ในท้ายพยางค์ดังกล่าว จากนั้นเป็นการดำเนินทำนองของคำสวด "โย" /jo:/ เป็นคำสวดสุดท้ายของวลีทำนอง มีการเอื้อนเสียงจาก เสียง E ไปหาเสียง F# และลากเสียงยาวพยางค์เสียง /ʔo:/ มีการแทรกด้วยการตวัดโหนเสียงด้วยพยางค์นาสิก /hɯ:/ และรัวเสียงพยางค์ /ʔa:/ ซึ่งเป็นเสียงสระของคำสวด มีการใช้เทคนิคเดียวกันกับทำนองตำแหน่งเดียวกันนี้ ในตอนต่าง ๆ ที่ผ่านมา

การดำเนินทำนองในวลีทำนองสุดท้ายของตอนที่ 10 นี้มีลักษณะและรูปแบบทำนองเหมือนกับทำนองช่วงทำนองเดียวกันนี้ในแต่ละตอน โดยมีภาพรวมของทำนองเป็นการเคลื่อนที่ไปสู่การลงจบวลีทำนอง โดยการใช้เทคนิคการรัวเสียงเป็นหลัก กระบวนการดำเนินทำนองได้มีการโยกย้ายเสียงไปมาระหว่างเสียงศูนย์กลางทำนองกับเสียงผ่านทั้งด้านบนและด้านล่างประกอบไปด้วยการเอื้อนทำนองขึ้นไปถึงจุดสูงสุดแล้วกลับคืนสู่เสียงลงจบแสดงให้เห็นกระบวนการลงจบอย่างสมบูรณ์ของทำนอง ทั้งส่วนวลีทำนองและส่วนของตอนทำนองด้วย

11) ตอนที่ 11

ทำนองในตอนที่ 11 นี้ลักษณะทำนองแบ่งเป็น 3 วลีทำนอง คือ 31, 32 และ 33 บรรจุด้วยคำสวดจำนวน 2 วรรค โดยวลีทำนองที่ 31 บรรจุคำสวด 1 วรรค วลีทำนองที่ 32 บรรจุคำสวด 1 วรรค ส่วนวลีทำนองที่ 33 เป็นการขยายทำนองอย่างต่อเนื่อง และบรรจุคำสวดคำสุดท้ายไว้เพียงคำเดียว ภาพรวมของทำนองมีรูปแบบเหมือนกับทำนองตอนที่ผ่านมา ส่วนรายละเอียดมีดังนี้

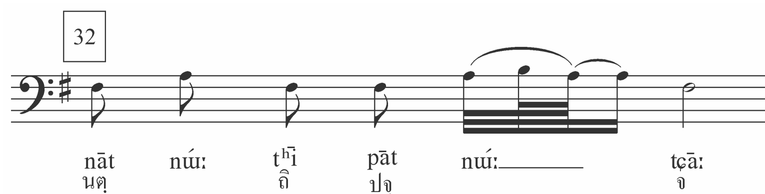
คำสวดวรรคที่ 21	อตฺ	ถิ	ปจฺ	จ	โย
คำสวดวรรคที่ 22	นตฺ	ถิ	ปจฺ	จ	โย

ตอนที่ 11

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.43 แสดงทำนองตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.44 แสดงวลีทำนองที่ 31 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 31 คำสวด “อตฺ” /at/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /ʔɯː/ ลักษณะการพรมเสียง A คำสวด “ถิ” /tʰi/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# จากนั้นคำสวด “ปจฺ” /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /ʔɯː/ วรรณะเสียง A จากนั้นคำสวด “จ” /tɕa/ ลักษณะการพรมเสียง F# มีการสะบัดเสียงจากเสียง A ในช่วงต้นของพยางค์ แทรกการกลายเสียงเป็นพยางค์ /ʔaj/ คำสวด “โย” /joː/ ลักษณะการพรมเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /o/ ลักษณะการชะงักเสียงในลำคอ วรรณะเสียง E ซึ่งเป็นการแสดงการจบวลีทำนองและวรรคคำสวด



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.45 แสดงวลีทำนองที่ 32 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 32 คำสวด “นตฺ” /nat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# และต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /ʔɯː/ วรรณะเสียง A จากนั้นคำสวด “ถิ” /tʰi/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# ต่อจากนั้นคำสวด “ปจฺ” /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# และต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /nɯː/ ลักษณะพรมเสียง วรรณะเสียง A จากนั้นคำสวด “จ” /tɕa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยวเสียงยาวประมาณโน้ตตัวขาว วรรณะเสียง F#



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.46 แสดงวลีทำนองที่ 33 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 33 มีลักษณะทำนองเหมือนกับวลีทำนองสุดท้ายของแต่ละตอน จากพยางค์ /ʔaː/ เป็นพยางค์สืบเนื่องมาจากพยางค์ “จ” /tɕa/ เป็นลักษณะรัวเสียงยาวในวรรณะเสียง E มีการปิดพยางค์ด้วยพยางค์เสียง /ʔaj/ จากนั้นคำสวด “โย” /joː/ เป็นการเอื้อนจากเสียง E ไปหาเสียง F# แทรกด้วยการตวัดเสียงลักษณะโหนเสียงจาก A ลงมาหาเสียง F# ต่อด้วยการรัวเสียงดังกล่าวปิดพยางค์ท้ายด้วย / ŋ / จากนั้นแทรกด้วย พยางค์ /ŋoː/ ซึ่งเป็นพยางค์ที่สืบเนื่องมาจากหางเสียงพยางค์ก่อนหน้านี้ จากนั้นเป็นการรัวเสียงดังกล่าวลักษณะค่อย ๆ เลื่อนระดับขึ้นไปหาเสียงสูงสุดของบันไดเสียงโดยที่มีวรรณะเสียงต่ำกว่า ปกติครึ่งเสียง คือ A♭ และหวนทำนองลงมาหาเสียงลงจบของทำนองในตำแหน่งสิ้นสุดทำนองด้วยเสียง E ซึ่งเป็นเสียงลงจบของทำนองแสดง แยกพยางค์ก่อนลากเสียงยาวในวรรณะเสียงของลงจบของทำนองเป็นการสิ้นสุดการขยายทำนองอย่างสมบูรณ์ของวลีทำนองที่ 33 และเป็นการจบทำนองตอนที่ 11 อย่างสมบูรณ์ด้วย

12) ตอนที่ 12

ทำนองในตอนที่ 12 นี้ลักษณะทำนองแบ่งเป็น 3 วลีทำนอง คือ 34, 35 และ 36 หลังจากนั้นเป็นส่วนลงจบ ของทำนองสวดโดยรวมทั้งบท การบรรจุคำสวดจำนวน 2 วรรค นั้นได้แก่ วลีทำนองที่ 34 บรรจุคำสวด 1 วรรค วลีทำนองที่ 35 บรรจุคำสวด 2 วรรค ส่วนวลีทำนองที่ 36 เป็นการขยายทำนองอย่างต่อเนื่อง และบรรจุคำสวดคำสุดท้ายไว้เพียงคำเดียว ภาพ รวมของทำนองมีรูปแบบเหมือนกับทำนองตอนที่ผ่านมา ส่วนรายละเอียดและข้อแตกต่างมีดังนี้

คำสวดวรรคที่ 23 วิ ค ต ปจฺ จ โย

คำสวดวรรคที่ 24 อ วิ ค ต ปจฺ จ โย

ตอนที่ 12

34 35 36

ลงจบ

37

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.47 แสดงทำนองตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน

34

hwīk huɯ́ː kʰāː tāː pāt nɯ́ː tɕāj jōː ʔò ʔòː

วิ ค ต ปจฺ จ โย

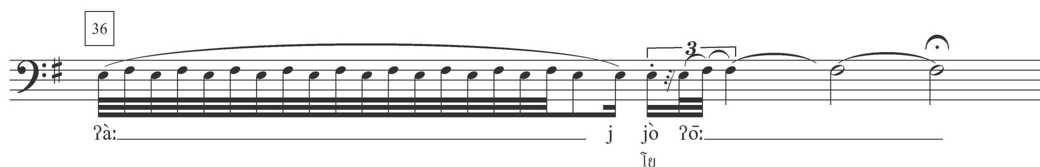
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.48 แสดงวลีทำนองที่ 34 ตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 34 คำสวด “วิ” /wi/ ซึ่งเป็นคำที่ไม่มีตัวสะกด แต่เมื่อบรรจุไว้ในทำนองสวด คำดังกล่าวได้นำตัวพยัญชนะต้น (ค /kʰ/)ของคำสวดต่อไปนั้น นำมาเป็นตัวสะกด ฉะนั้นคำสวดจึงเปล่งพยางค์เสียงออกเป็น /wik/ แสดงให้เห็นถึงการเชื่อมเสียงพยางค์ทั้งสองให้กลมกลืนกัน จากนั้นต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /ŋɯː/ วรรณะเสียง A จากนั้นคำสวด “ค” /kʰa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ประกอบด้วยการสะบัดเสียงช่วงต้น (A-F#) จากนั้นคำสวด “ต” /ta/ เป็นพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยคำสวด “ปจฺ” /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# จากนั้นคำสวด “โย” /joː/ ลักษณะพยางค์เดี่ยววรรณะเสียง F# ทำนองต่อไปเป็นพยางค์ /ʔoː/ ซึ่งเป็นเสียงสระของคำสวด “โย” /joː/ นี้เป็นลักษณะแยกพยางค์ออกมาเป็นพยางค์เพิ่มเติมจากคำสวดนั้น มีลักษณะชะงักเสียงชั่วขณะ วรรณะเสียง E ซึ่งเป็นเสียงลงจบของทำนอง เป็นการแสดงการจบวลีทำนองที่ 34



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.49 แสดงวลีทำนองที่ 35 ตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 35 คำสวด “อ” /ʔa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# จากนั้นคำสวด “วิ” /wi/ แต่ออกเสียงมีเสียงของตัวสะกดเป็น /wik/ จากนั้นต่อเนื่องด้วยพยางค์ขึ้นนาสิก /ŋɯː/ ลักษณะพรมเสียง วรรณะเสียง A จากนั้นคำสวด “ค” /kʰa/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# จากนั้นคำสวด “ต” /ta/ เป็นการเลื่อนเสียงลงจากเสียง F# เล็กน้อย แต่ไม่ถึงเสียง E ต่อเนื่องด้วยคำสวด “ปจฺ” /pat/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /nɯː/ วรรณะเสียง A ลักษณะพรมเสียง จากนั้นคำสวด “จ” /tɕa/ลักษณะพยางค์เดี่ยว วรรณะเสียง F# ลากเสียงยาว เป็นการสิ้นสุดวลีทำนองที่ 35



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.50 แสดงวลีทำนองที่ 37 ตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน

วลีทำนองที่ 36 ลักษณะโดยรวมของวลีทำนองนี้เหมือนกันกับวลีทำนองสุดท้ายของแต่ละตอนที่ผ่านมาซึ่งทำหน้าที่เป็นหางทำนองของตอน โดยมีเสียงลากยาว ต่อเนื่อง วรรณะเสียง F# ด้วยพยางค์ /ʔa:/ โดยการรัวเสียงในวรรณะเสียง E มีอัตราความยาวประมาณโน้ตตัวขาว และมีการปิดพยางค์ด้วยเสียง /ʔaj/ จากนั้นคำสวดสุดท้าย "โย" /jo:/ นี้มีการใช้ลักษณะที่แตกต่างไปจากเดิม คือ มีการลงจบทำนองเพียงแค่คำสวดสุดท้าย คือ "โย" เท่านั้น จากนั้นไม่มีการสร้างพยางค์เพิ่มเติมเพื่อดำเนินทำนองต่อไปอย่างเช่นในวลีทำนองเดียวกันนี้ในตอนอื่น ๆ และจบวลีทำนองโดยลากเสียงยาวในเสียงปิดท้ายที่ระยะความมากกว่าเสียงจบของตอนอื่น ๆ จากนั้นมีการหยุดเสียงและหายใจ เพื่อเป็นการแยกทำนองระหว่างทำนองตอนที่ 11 กับทำนองลงจบ ออกจากกันอย่างเด่นชัดและตั้งต้นการทำนองสำหรับลงจบบทสวดต่อไป คือวลีทำนองที่ 37

ลงจบ

37

hō:

hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hóʔɔ̄: hóʔɔ̄: hóʔɔ̄:hóʔɔ̄:hóʔɔ̄:hóʔɔ̄:hó ʔɔ̄:

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.51 แสดงวลีทำนองที่ 37 ตอนที่ 12 บทมหาปัฏฐาน

ลงจบ

37

hō:

hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hóʔɔ̄: hóʔɔ̄: hóʔɔ̄:hóʔɔ̄:hóʔɔ̄:hóʔɔ̄:hó ʔɔ̄:

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.52 แสดงวลีทำนองที่ 37 ตอนที่ 12 (ลงจบ) บทมหาปัฏฐาน

จากนี้เป็นวลีทำนองที่ 37 เป็นทำนองลงจบ ซึ่งไม่มีคำสวดบรรจุในวลีทำนองนี้ ดำเนินทำนองด้วยพยางค์เพิ่มเติมคือ /ho:/ วิธีดำเนินทำนองใช้วิธีรัวเสียงลักษณะย้อนเสียงระยะ สั้น ๆ มีความยาวของการรัวประมาณโน้ตตัวดำ โดยเสียงหลักของการรัวนั้นอยู่ด้านบนคือเสียง F# โดยมีเสียงด้านล่างเป็นเสียง E จบด้วยเสียงบนคือเสียง F# ทำนองต่อจากนั้นเป็นการลากเสียงดังกล่าวยาวเป็นโน้ตตัวขาว

จากนั้นเป็นการรัวเสียง F# จำนวน 4 ชุด โดยแต่ละชุดมีการลากเสียงยาวคั้นระหว่างชุดทุกชุด (F#-A) โดยชุดแรกมีความยาวประมาณ โน้ตตัวดำลักษณะรัวย้อนเสียง ชุดที่สองรัวลักษณะปกติมีความยาวประมาณโน้ตตัวดำ ชุดที่สามยาวขึ้นกว่าทั้งสองชุดแรก คือ โดยประมาณโน้ตตัวขาว จากนั้นเป็นชุดที่สี่ ซึ่งเป็นชุดสุดท้ายโดยมีลักษณะเป็นชุดการรัวที่เริ่มจากการสะบัดเสียงจากเสียง A ลงมาหาเสียง F# เพิ่มความถี่ขึ้นจนกลายเป็นรัวเสียงในที่สุด ในตอนท้ายมีความถี่ของการรัวสูงที่สุดและจบด้วยการลากเสียงยาวในวรรณะเสียง F# เป็นการแสดงการจบวลีทำนองและจบบทสวดอย่างสมบูรณ์

ส่วนพยางค์ที่ควบคู่ไปกับทำนองส่วนนี้เป็นการเปล่งเสียงพยางค์ /ho:/ เป็นเสียงด้านบนมีฐานะเป็นเสียงผ่าน และพยางค์ /ʔo:/ เป็นเสียงด้านล่างมีฐานเป็นเสียงหลักและขณะเดียวกันเป็นเสียงผ่านของทำนองด้วย พยางค์ทั้งสองจะหลับหน้าที่กันในการรัวในชุดต่อไป เกิดขึ้นสลับกันไปมาจึงเกิดเป็นเสียงรัวในลักษณะต่าง ๆ ตามทำนอง ส่วนกรณีการรัวย้อนเสียงนั้น เป็นลักษณะที่กลับกันกับที่กล่าวมา คือ พยางค์ /ho:/ เป็นวรรณะเสียงด้านบนซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง ส่วนพยางค์ /ʔo:/ เป็นเสียงด้านล่างมีฐานะเป็นเสียงผ่าน

ทำนองสวดในตอนที่ 12 นี้เป็นการดำเนินทำนองเช่นเดียวกับตอนอื่น ๆ คือมีส่วนเนื้อความเป็นการบรรจุคำสวดในวลีทำนองทั้ง 2 วลีทำนอง ส่วนท้ายของวลีทำนองลำดับที่ 2 นั้นจะถูกนำไปขยายเชื่อมต่อกับทำนองของคำสวดสุดท้ายในวลีทำนองลำดับที่ 3 ด้วยลำนำทำนองการแสดงการจบทำนองในส่วนย่อย (วลีทำนอง) ทั้งนี้ได้แยกวลีทำนองลำดับที่ 3 ของตอนนั้นออกเพื่อใช้เป็นพื้นสำหรับสร้างทำนองเฉพาะ ในการแสดงภาวะความรู้สึกลงจบอย่างสมบูรณ์ของบทมหาปัฏฐาน สิ่งสำคัญคือการจบสมบูรณ์ของทำนองทั้งบทมหาปัฏฐานนั้นมิได้จบด้วยเสียงลงจบอย่างเช่นการจบทำนองในระดับตอนหรือวลีทำนอง แต่เป็นการจบด้วยเสียงศูนย์กลางทำนอง ดังนี้แสดงให้เห็นว่ากระบวนทำนองได้ให้ความสำคัญกับเสียงศูนย์กลางทำนอง มากว่าเสียงลงจบของทำนอง

ในทำนองระดับตอน ในลำดับสุดท้ายของบทมหาปัฏฐาน นั้นมีรูปแบบเดียวกับตอนที่ผ่านมา โดยมีการเข้าชุดกันของวลีทำนองจำนวน 3 วลีทำนองและวลีทำนองสุดท้ายของตอนเป็นการทำหน้าที่หางของทำนองในการลงจบ อย่างไรก็ตามการลงจบของตอนและของบทนี้ ได้แยก

ทำนองสำหรับลงจบออกจากวลีทำนองสุดท้ายของตอนที่ 12 อย่างเด่นชัด โดยการแยกด้วยการหยุด และเริ่มทำนองส่วนลงจบด้วยการนำกระบวนการสร้างภาวะความกดดันขึ้นด้วยทำนองการรัวเสียงเป็นระรอก ๆ จากระรอกสั้นไปหาระรอกที่ยาว และระรอกที่ยาวที่สุดในตอนท้ายเป็นการรัวลักษณะที่เริ่มจากการสะบัดเสียงติดต่อกันและเพิ่มความกระชั้นขึ้น จนกลายเป็นการรัวเสียงไปในที่สุด และการเร่งความถี่มากที่สุดในตอนท้ายและต่อเนื่องด้วยการลากเสียงยาวในเสียงสุดท้ายที่มีความยาวมากที่สุดเมื่อเทียบกับทำนองตลอดทั้งบท ทำนองตลอดทั้งวลีทำนองที่ 37 หรือ วลีทำนองลงจบนี้เป็นการดำเนินทำนองด้วยเทคนิคการรัวคงที่อยู่ที่เสียงศูนย์กลางไปโดยตลอดจนกระทั่งทำนองสิ้นสุด

จะเห็นได้ว่านัยยะของทำนองในวลีทำนองลงจบนั้น มีความน่าสนใจตรงที่เสียงสุดท้ายของวลีทำนอง ในขณะเดียวกันนั้นเป็นเสียงสุดท้ายของบทมหาปัฏฐานด้วยในขณะเดียวกัน เป็นการใช้เสียงศูนย์กลางทำนองเป็นเสียงลงจบอย่างสมบูรณ์ของทำนองโดยรวม ซึ่งแตกต่างจากการลงจบทำนองในระดับตอนที่มีการใช้เสียงลงจบเป็นเสียงลงจบ ดังนี้แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญของเสียงศูนย์กลางในการดำเนินทำนองแล้ว ยังใช้เสียงศูนย์กลางในการแสดงการลงจบของบทสวดอย่างสมบูรณ์อีกด้วย

5.1.4 โครงสร้างทางทฤษฎีของทำนองสวด

จากการวิเคราะห์การดำเนินทำนองตลอดทั้ง 12 ตอนแล้วนั้น ผู้วิจัยได้ได้พิจารณาเห็นถึงปรากฏการณ์ต่าง ๆ ของทำนอง และความสม่ำเสมอของการเกิดขึ้นของแต่ละปรากฏการณ์ การประดับประดาทำนองนั้นต้องประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 2 ส่วนอย่างสอดคล้องและกลมกลืนในขณะเดียวกัน คือ ถ้อยคำ และทำนอง ฉะนั้นการประดับประดาที่เกิดขึ้นจึงเป็นการผสมผสานปัจจัยทั้งสองอย่างกลมกลืนเป็นเอกภาพ จนไม่สามารถแยกองค์ประกอบทั้งสองจากกันได้อย่างสิ้นเชิง หากแต่การวิเคราะห์จึงเป็นการแยกพิจารณาในแต่ละส่วนในปรากฏการณ์ต่าง ๆ และอธิบายถึงกระบวนวิธีก่อให้เกิดปรากฏการณ์นั้น แยกเป็น 2 ประเด็น คือ ส่วนของทำนอง และส่วนของคำและการเปล่งเสียง

ในลำดับต่อไปเป็นการนำเอาปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นนั้นมาทำการพิจารณารวมรวมจัดระบบ และสรุปเป็นลักษณะเฉพาะโครงสร้างทางทฤษฎีของทำนองนี้

5.1.4.1 กระบวนการดำเนินทำนอง

1) การจัดสรรวรรณะเสียงในทำนอง

การแบ่งวรรคและตอนของทำนองมีความชัดเจน มีการจัดวลีทำนองให้สัมพันธ์กับวรรคคำสวด โดยการจบวลีทำนองจะเป็นตำแหน่งคำสวดสุดท้ายของวรรคคำสวด และเป็นโน้ตลงจบของบันไดเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนอง ลักษณะทำนองที่มีเสียงหนึ่งเสียงเป็นเสียงศูนย์กลาง มีบทบาทในลักษณะเสียงดึงดูด (Gravity Tone) กล่าวคือ ขณะทำนองดำเนินอยู่ เสียงดึงดูดนี้จะเป็นเสียงที่เป็นเสียงโดดเด่นและเป็นเสียงปลายทางของทำนองเสมอ ส่วนวรรณะเสียงอื่น ๆ จะมีสถานะ เป็นเสียงผ่าน หรือเป็นเสียงแทรกระหว่างเสียงศูนย์กลางในการดำเนินทำนอง

ผลของบันไดเสียงส่งผลให้การดำเนินทำนองนั้นเป็นไปตามแบบที่จำกัด ซึ่งแสดงเสียงต่าง ๆ และลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 5.4 แสดงรูปแบบทิศทางการเคลื่อนทำนองบทมหาปัฏฐาน

ระดับเสียง	รูปแบบทิศทางการเคลื่อนทำนอง			
	ตรง	ขึ้น	ลง	โค้ง
E		–		
F♯				
A				

2) การจัดสรรมาตราเสียงในทำนอง

ลำนำทำนองมีลักษณะผสมของจังหวะ 2 ชนิดคือ ลำนำจังหวะสม่ำเสมอ (Metric Rhythm) ของคำสวดแต่ละคำ และลำนำจังหวะลอย (Free Rhythm) ทั้งนี้ส่วนทั้งสองจะประกอบไปด้วยเนื้อหาทางดนตรีภายในของแต่ละตอนที่แตกต่างกันอยู่ 2 ลักษณะ คือ เนื้อความ และ ส่วนหาง ฉะนั้นการพิจารณาการจบตอนของทำนอง ได้พิจารณาถึงรูปแบบอันประกอบไปด้วยการดำเนินทำนองที่รวมทั้งสองลักษณะดังกล่าว ไว้อย่างสมบูรณ์

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของส่วนเนื้อความ คือ มีการเน้นลำนำการเคลื่อนที่อย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอของทำนอง มีลักษณะการออกเสียง 1 คำหรือพยางค์ต่อ 1 ตัวโน้ต หรือเรียกว่าเป็นการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยว (Syllabic Style) จนเกิดเป็นจังหวะลำนำ (Rhythm) ของทำนองขึ้น การดำเนินทำนองของคำแต่ละคำเป็นไปอย่างกระชับ เน้นการออกเสียงคำให้ชัดเจน มีตกแต่งทำนองบริเวณคำสวดเพียงเล็กน้อย และในระยะสั้น ๆ กล่าวคือ รูปแบบจังหวะลำนำของคำสวดแต่ละคำมีอัตราความยาวของคำ/พยางค์ที่มีความผันแปรด้านอัตราความยาว เพียงสองลักษณะ คือ โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น และโน้ตตัวดำ ในจังหวะที่ลำนำจังหวะสม่ำเสมอ ทำให้สามารถกำหนดจังหวะเคาะได้อย่างคร่าว ๆ ขนาดความยาวของวลีทำนอง มีระยะไม่แน่นอน ทั้งนี้มีการแปรผันจำนวนพยางค์หรือคำสวดในแต่ละวรรค เป็นเนื่องมาจากเป็นรูปแบบคำประพันธ์แบบร้อยแก้ว

นอกจากนี้ นอกจากทำนองส่วนเนื้อความแล้ว ยังมีทำนองส่วนหาง ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันกับส่วนเนื้อความ คือมีการใช้การเอื้อนเสียงยาวในการดำเนินทำนอง ทั้งนี้คำสวดถูกขยายระยะทำนองให้มีความยาวอย่างอิสระ

จากมาตราเสียงคำสวดทั้งในส่วนของเนื้อความและส่วนของหางทำนองนั้น สามารถสรุปมาตราเสียงของคำสวดได้ 3 ลักษณะ

(1) โน้ตเสียงสั้น เป็นโน้ตของคำสวดชนิด ลหุ หรือเรียกว่า “รัสสะ” เป็นโน้ตที่มีระยะสั้นที่สุด ในการบันทึกโน้ตกำหนดระยะเป็น โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น

(2) โน้ตเสียงยาว เป็นโน้ตของคำสวดชนิด ครุ หรือเรียกว่า “ทีฆะ” เป็นโน้ตที่มีระยะเสียงยาวเป็นเท่าตัวของโน้ตเสียงสั้นในข้อ 1 ในการบันทึกโน้ตเท่ากับโน้ตตัวดำ

(3) โน้ตอิสระ ที่เพิ่มระยะความยาวเป็นเฉพาะกรณี คือ เป็นโน้ตของคำสวดชนิดใดก็ได้ ทำให้มีระยะเสียงยาวเพิ่มมากขึ้นอย่างไม่จำกัด กรณีนี้พบการขยายความยาวโน้ตเฉพาะกรณี ส่วนหางของทำนองแต่ละวลีทำนอง

กล่าวอีกนัยหนึ่ง เมื่อทำนองมีมาตราเสียงทั้งสามลักษณะ ทำให้การดำเนินทำนองมีรูปแบบแตกต่างกัน คือ คำครุ มีการใช้ทำนองแบบเอื้อนกลุ่มเสียง ส่วนคำลหุ มีการใช้ทำนองแบบพยางค์เดี่ยว ส่วนลักษณะโน้ตแบบที่ 3 หรือโน้ตอิสระนี้เป็นการดำเนินทำนองส่วนหางมีลักษณะเป็นเอื้อนแบบเมลิสเมติก ในแต่ละสัดส่วนของทำนอง ในการจัดสรรมาตราเสียงของคำสวดแต่ละคำแสดงการเปรียบเทียบกับคำสวดตลอดทั้งบทไว้ในตารางต่อไปนี้



ตารางที่ 5.5 แสดงการจัดสรรระยะความยาวเสียงของคำสวดในทำนองบทมหาปัฏฐาน

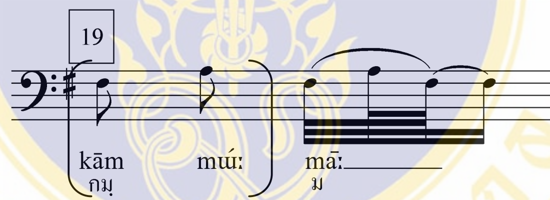
ตอน	วรรคคำสวด	วรรคคำสวดเปรียบเทียบกับระยะความยาวตัวโน้ต	
1 (เกริ่นนำ)	1	-เอื้อนยาว-	
		เห ตุ ปจฺ จ โย	
2	2,3	♩ ♩ ♪♪♩ ♪♩	♪♩ ♪♪♩ ♪♩
		อา รมฺ ม ณ ปจฺ จ โย	อ ธิ ป ติ ปจฺ จ โย
3	4,5	♩ ♩ ♪♪♩ ♪♩	♪♪♩ ♪♪♩ ♪♩
		อา นนฺ ต ร ปจฺ จ โย	ส ม นนฺ ต ร ปจฺ จ โย
4	6,7	♪♪♩ ♪♩ ♪♩	♩ ♪♩ ♪♩ ♪♩
		ส ห ชา ต ปจฺ จ โย	อญฺ ญ มญฺ ญ ปจฺ จ โย
5	8,9	♩ ♪♪♩ ♪♩	♪♪♩ ♪♪♩ ♪♩
		นิสฺ ส ย ปจฺ จ โย	อุ ป นิสฺ ส ย ปจฺ จ โย
6	10,11	♪♩ ♩ ♪♩ ♪♩	♩ ♩ ♩ ♪♩ ♪♩
		ปุ เร ชา ต ปจฺ จ โย	ปจฺ ฉา ชา ต ปจฺ จ โย
7	12,13	♩ ♩ ♪♪ ♩ ♪♩	♩ ♪♩ ♪♩
		อา เส ว น ปจฺ จ โย	กมฺ ม ปจฺ จ โย
	14	♪♩ ♪♩ ♪♩	
		วิ ปา ก ปจฺ จ โย	
8	15,16	♩ ♩ ♪♩ ♪♩	♩ ♩ ♪♩ ♪♩
		อา หา ร ปจฺ จ โย	อินฺ ทริ ย ปจฺ จ โย
9	17,18	♩ ♪♩ ♪♩	♩ ♪♩ ♪♩
		ฌา น ปจฺ จ โย	มคฺ ค ปจฺ จ โย
10	19,20	♩ ♪♩ ♪♩ ♪♩	♩ ♪♩ ♪♩ ♪♩
		สมฺ ป ยุตฺ ต ปจฺ จ โย	วิปฺ ป ยุตฺ ต ปจฺ จ โย
11	21,22	♩ ♪♩ ♪♩	♩ ♪♩ ♪♩
		อตฺ ถิ ปจฺ จ โย	นตฺ ถิ ปจฺ จ โย
12	23,24	♩ ♪♪♩ ♪♩	♪ ♩ ♪♪♩ ♪♩
		วิ ค ต ปจฺ จ โย	อ วิ ค ต ปจฺ จ โย

การใช้ระยะสั้นยาวที่ปรากฏในทำนองสวดนั้นได้ใช้มาตราเป็นตัวกำหนด มาตรานั้นยึดตามชนิดของคำ จากตารางสามารถจัดชนิดของคำต่าง ๆ ได้เป็น 2 กลุ่มตามความสอดคล้องกับระยะความยาวของเสียงในทำนองได้ดังนี้

2.1) การจัดสรรคำชนิดครุและลหุ

คำสวดที่เป็นชนิด "ครุ" นั้นเป็นคำที่ระยะความยาวมากกว่าคำ "ลหุ" เป็นเท่าตัว ฉะนั้นเมื่อแสดงทำนองในโน้ตเพลงจึงมีความยาวเป็นโน้ตตัวดำ โดยลักษณะของคำครุจะพบว่ามีการแยกคำออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนของคำ และส่วนของหางเสียง ซึ่งมักเป็นเสียงนาสิกจากการวิเคราะห์ทำนองตลอดทั้งเพลงพบว่า ส่วนของคำนั้นอยู่ในวรรณะเสียง F# ซึ่งเป็นเสียงแกนของทำนอง ส่วนหางเสียงที่ตามมานั้นจะเป็นได้ 3 กรณี คือ เสียงด้านบนเสียงแกนคือ A เสียงแกน F# และเสียงด้านล่างเสียงแกน คือ E ดังตัวอย่างโน้ตต่อไปนี้

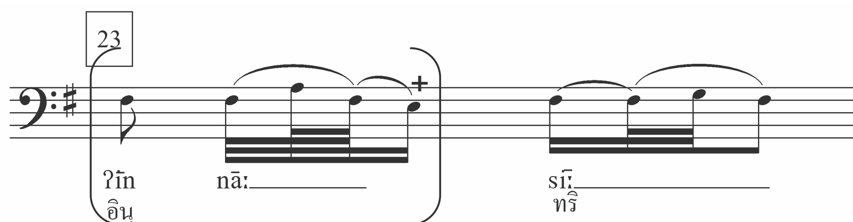
ตัวอย่าง การบรรจุคำสวด "กมฺ" ในทำนอง



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.53 วลีทำนองที่ 19, แสดงทำนองคำสวด "กมฺ"

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.53 นั้นแสดงเห็นได้ว่าพยางค์เพิ่มเติมที่อยู่ถัดมาจากคำสวด /kam/ นั้น เป็นพยางค์ที่ใช้เสียงสระขึ้นนาสิก /ɯː/ โดยมี /m/ เป็นพยัญชนะให้กับพยางค์ดังกล่าว ใช้เป็นพยางค์ที่เพิ่มเติมเข้ามาภายหลังคำสวด "กมฺ"

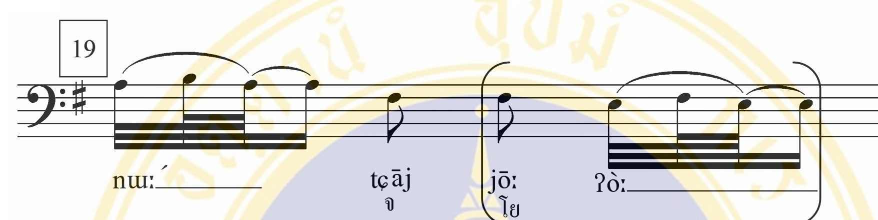
ตัวอย่าง คำสวด "อินฺ"



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.54 วลีทำนองที่ 23, แสดงทำนองคำสวด "อินฺ"

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.54 นั้นแสดงเห็นได้ว่าพยางค์เพิ่มเติมที่อยู่ถัดมาจากคำสวด /ʔin/ นั้น เป็นพยางค์ที่ใช้เสียงสระ /a:/ โดยมี /n/ เป็นพยัญชนะให้กับพยางค์ดังกล่าว ใช้เป็นพยางค์ที่เพิ่มเติมเข้ามาภายหลังคำสวด "อินฺ" โดยพยางค์ที่เพิ่มเติมขึ้นมานี้อยู่ในวรรณะเสียง $F^{\#}$ ซึ่งเป็นวรรณะเสียงเดียวกันกับเสียงของคำสวด "อิน"

ตัวอย่าง คำสวด "โย"



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.55 วลีทำนองที่ 19, แสดงทำนองคำสวด "โย"

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.55 นั้นแสดงเห็นได้ว่าพยางค์เพิ่มเติมที่อยู่ถัดมาจากคำสวด /jo:/ นั้น เป็นพยางค์ที่ใช้เสียงสระ /o:/ โดยมี /ʔ/ เป็นพยัญชนะให้กับพยางค์ดังกล่าว ใช้เป็นพยางค์ที่เพิ่มเติมเข้ามาภายหลังคำสวด "อินฺ" โดยพยางค์ที่เพิ่มเติมขึ้นมานี้อยู่ในวรรณะเสียง E ซึ่งเป็นวรรณะเสียงที่อยู่ด้านล่างเสียงของคำสวด "โย"

ในกรณีมาตราเสียงของคำครุและลหุที่พบในการดำเนินทำนองของพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงของวัดราชสิทธาราม ในบทมหาปัฏฐานนี้ มีความสอดคล้องกับ หลักมาตราเสียง ของคำครุและลหุ ในการสวดทำนองสังโยค ฉะนั้นจึงสันนิษฐานได้ว่าการสร้างทำนอง "กะเปิด" ของวัดราชสิทธารามนี้มีพื้นฐานการสร้างทำนองในส่วนของกระสวนลำนำ (Rhythmic Pattern) ได้มาจากกฎทางไวยากรณ์ภาษาบาลี คือ ครุ-ลหุ อันเป็นการจัดสรรมาตราความยาวของเสียงคำสวดในแต่ละคำให้มีความสั้น-ยาวเป็นสัดส่วนต่อกันในทำนอง ทั้งนี้ลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะเดียวกันกับทำนอง "สังโยค" เมื่อเปรียบเทียบคำในทำนองสวดสังโยคนั้น กับคำในทำนองกะเปิด แล้วทำนองทั้งสองใช้หลักการจัดสรรสัดส่วนอัตราความยาวอันเดียวกัน ส่วนคำสวดในทำนองกะเปิด นั้นมีการใช้พื้นที่ในการสร้างเม็ดพรายเป็นทำนอง จึงเกิดรายละเอียดเป็นทำนองเพิ่มเติมขึ้นมา จากนี้เป็นการแสดงโน้ตลักษณะทำนองของทั้งทำนองกะเปิดและสังโยค ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.56 วลีทำนองที่ 28 และ29, แสดงโน้ตทำนองกะเปิดเปรียบเทียบกับทำนองสังโยค

5.1.4.2 การต่อเติมทำนอง

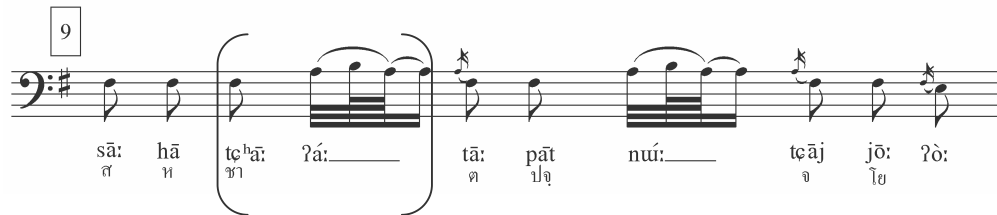
ในการขยายพื้นที่ของทำนองให้มีความยาวมากขึ้นนั้น มักเกิดขึ้นส่วนท้ายของทำนองของแต่ละตอน โดยมีลักษณะเป็นการแยกพยางค์ คำสวด และการใช้พยางค์เพิ่มเติมแทรกเข้ามาเพื่อใช้ในการสร้างทำนอง

การแยกพยางค์ของคำสวด เพื่อทำให้มีจำนวนพยางค์มากกว่าเดิมนั้น เป็นกระบวนการหนึ่งในการสร้างพยางค์เพิ่มให้รองรับกับการขยายความยาวของทำนอง อีกทั้งยังเป็นการทำให้เกิดความยาวในสัดส่วนที่เป็นไปตามหลักไวยากรณ์ทางภาษาบาลีอีกด้วย การแยกพยางค์ ของทำนองสวด บทมหาปัฏฐาน ของวัดราชสิทธารามนี้มีลักษณะการแยกพยางค์ในวงจำกัด พบว่ามี 2 ลักษณะ คือ ขยายทำนองในส่วนของคำ โดยที่คำแต่ละคำมีรูปแบบการสร้างทำนองเพิ่มเติมด้วยการสร้างพยางค์เพิ่มเติมต่อเนื่องคำ ส่วนอีกกรณีนั้นเป็นการขยายทำนองของคำด้วยการเปล่งเสียงคำให้ยาวมากขึ้นโดยไม่มีพยางค์เพิ่มเติม ลักษณะทั้งสองแสดงดังตัวอย่างโน้ตต่อไปนี้

ตัวอย่าง การต่อเติมทำนองของคำสวดโดยการสร้างพยางค์ต่อเนื่อง

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.57 วลีทำนองที่ 3, แสดงลักษณะการแยกพยางค์คำสวด "ปจฺ" และ "โย"

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.57 นี้เป็นการแสดงลักษณะของการดำเนินทำนองของคำสวด "ปจฺ" โดยเป็นการสร้างพยางค์เพิ่มเติมด้วยพยางค์เสียงนาสิก /nɯː/ ตามมาหลังจากการเปล่งเสียงคำสวดแล้ว

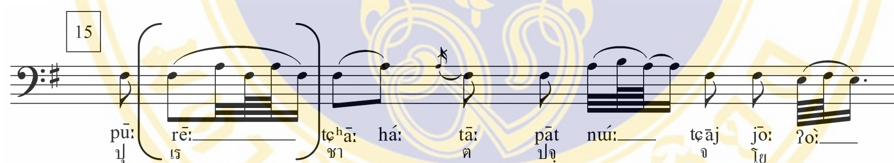


ตัวอย่างโน้ตที่ 5.58 วลีทำนองที่ 9, แสดงลักษณะการขยายทำนองของคำสวด "ชา"

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.58 นี้เป็นการแสดงลักษณะของการดำเนินทำนองของคำสวด "ชา" โดยเป็นการสร้างพยางค์เพิ่มเติมด้วยพยางค์เสียงจากลำคอ /ʔa:/ ตามมาหลังจากการเปล่งเสียงคำสวดแล้ว

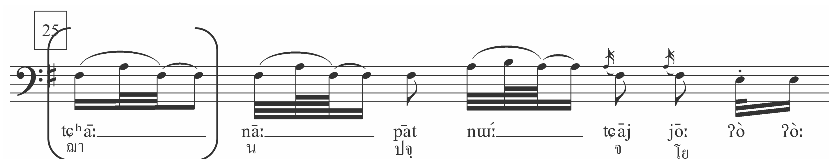
จากตัวอย่างโน้ตทั้งสองตัวอย่างนี้ แสดงให้เห็นว่าคำสวดทั้งสองมีการแยกการเปล่งเสียงเป็น 2 พยางค์ โดยพยางค์แรกเป็นคำสวดหลัก ส่วนพยางค์ถัดไปนั้นเป็นพยางค์เพิ่มเติม

ตัวอย่าง การต่อเติมทำนองของคำสวดโดยไม่มีการแยกพยางค์



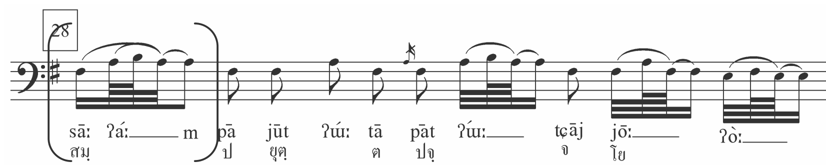
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.59 วลีทำนองที่ 15, แสดงการขยายทำนองของคำสวด "เร"

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.59 แสดงให้เห็นถึงการยืดความยาวของพยางค์เสียงคำสวด "เร" โดยการรัวเสียงในวรรณะเสียง F#



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.60 วลีทำนองที่ 25 , แสดงการขยายทำนองของคำสวด "ฌา"

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.60 แสดงให้เห็นถึงการยืดความยาวของพยางค์เสียงคำสวด "ฌา" โดยการพรมสียงในวรรณะเสียง F#



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.61 วลีทำนองที่ 25, แสดงการขยายทำนองของคำสวด “สมฺ”

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.61 แสดงให้เห็นถึงการยืดความยาวของพยางค์เสียงคำสวด “สมฺ” โดยการพรมสียงในวรรณะเสียง A โดยเสียงต้นพยางค์เป็น F#

การต่อเติมทำนองในลักษณะยาว มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การเอื้อน และการแยกพยางค์ มีรายละเอียดดังนี้

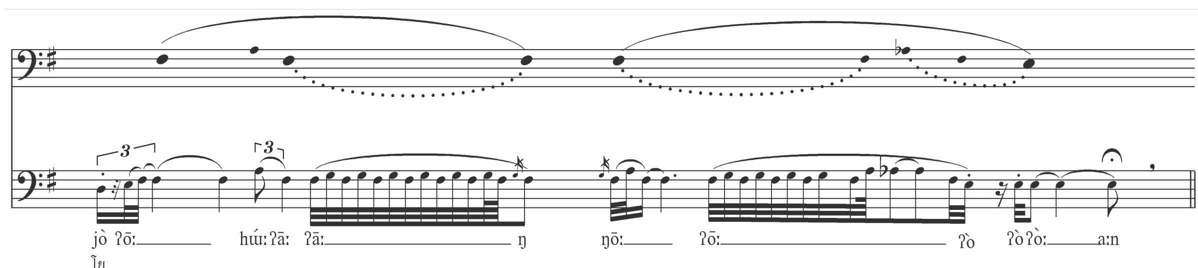
1) การขยายทำนองลักษณะการเอื้อน

ในการดำเนินทำนองลักษณะเอื้อนนี้พบในตำแหน่งส่วนหางของตอนดังตัวอย่าง แสดงต่อไปนี้



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.62 แสดงการขยายทำนองด้วยวิธีรัวเสียง คำสวด “จ”

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.62 แสดงให้เห็นว่าคำสวด “จ” อยู่วรรณะเสียง F# /tɕaː/ ส่วนการเอื้อนมีการสร้างพยางค์เพิ่ม คือ /ʔaː/ ซึ่งเป็นเสียงสระของคำสวด นั่นเอง



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.63 แสดงการขยายทำนองด้วยวิธีการเอื้อน คำสวด “โย”

จากโน้ตตัวอย่าง แสดงให้เห็นว่านอกจากการเอื้อนเสียงคำสวดแล้วยังมีการสร้างพยางค์เพิ่มเติมเข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองด้วย คือ พยางค์ /ŋoː/

16

pāt ʔāː tɕʰáː ʔāː ʔáː ʔāː hà ʔāː ʔáː tɕʰāː tāː pāt núː tɕāː
ปจฺ ฉา ชา ต ปจฺ จ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.64 วลีทำนองที่ 16, แสดงช่วงการขยายทำนองภายในวลีทำนอง ของคำ “ฉา”

การขยายทำนองตามที่แสดงจากโน้ตตัวอย่างที่ 5.64 นั้นเป็นการนำเสียงสระของพยางค์คำสวดมาใช้ดำเนินทำนอง โดยที่คำสวดเสียงสระชนิดเสียงยาว /aː/

5.1.4.3 ลักษณะของกระบวนการเปล่งเสียง

1) การกลายเสียง

คำสวดเมื่อถูกขับเคลื่อนคุณสมบัติทางดนตรีแล้ว ทำให้ลักษณะการเปล่งเสียงย่อมแตกต่างไปจากเดิม ในกระบวนการเปล่งเสียงนั้นก็จะถูกคลี่คลายออก จากการวิเคราะห์พบว่าลักษณะการเปล่งอย่างหนึ่งที่พบบ่อย คือ การกลายเสียงในบริเวณช่วงท้ายของคำสวด ทั้งนี้เพื่อเป็นการแสดงการปิดพยางค์

อักษรที่พบในการกลายเสียง คือ /j/ /ŋ/ และ /n/ ดังตัวอย่างโน้ตต่อไปนี้

tɕāː ʔàː j
จ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.65 แสดงการกลายเสียง คำสวด “จ”

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.65 แสดงให้เห็นการกลายเสียงของ คำสวดจาก เสียง /tɕa/ เปลี่ยนไปเป็น /tɕaːj/ ในตอนปลายพยางค์



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.66 แสดงการกลายเสียงพยางค์สวด /ʔa:/

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.66 แสดงให้เห็นการกลายเสียงของ คำสวดจาก เสียง /ʔa:/ เปลี่ยนไปเป็น /ʔa:ŋ/ ในตอนปลายพยางค์

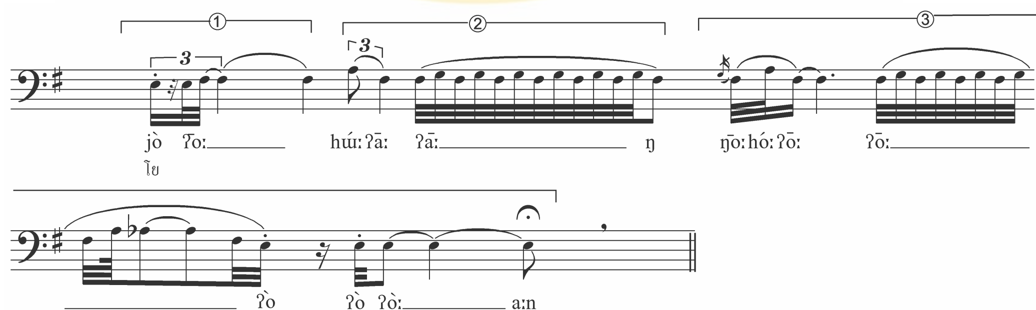
ŋō: ʔō: ʔo ʔò ʔò: a:n

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.67 แสดงการกลายเสียงพยางค์สวด /ʔo:/

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.67 แสดงให้เห็นการกลายเสียงของพยางค์ / ʔo:/ เปลี่ยนไปเป็น /ʔoa:n/ ในตอนปลายพยางค์

2) การแยกพยางค์คำสวด

คำในภาษาบาลีโดยทั่วไปประกอบไปด้วยส่วนประกอบ 3 ส่วน คือ พยัญชนะ สระ และ ตัวสะกด เมื่อคำไปปรากฏในทำนองสวด พบว่ามีการแยกพยางค์และสร้างพยางค์เพิ่มเติมขึ้นใหม่ จึงได้วิเคราะห์ให้เห็นกระบวนการสร้างพยางค์เป็นลำดับ ดังต่อไปนี้



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.68 วลีทำนองที่ 5, แสดงการแยกพยางค์สวด "โย"

ขั้นที่ 1 เป็นการแยกเสียงสระออกจากคำ

ตัวอย่าง

/jo:/ - /ʔo:/

ขั้นที่ 2 เป็นการสร้างเสียงนาสิก และตามด้วยเสียงสระที่อยู่ในเสียงนาสิกนั้น จากนั้นปิดด้วยพยางค์ที่มีเสียง /ŋ/

ตัวอย่าง

/hɯː/ - /ʔaː/ - /ʔaŋ/

ขั้นที่ 3 เป็นการสร้างพยางค์ขึ้นใหม่ โดยใช้หางเสียงของพยางค์สุดท้ายในขั้นที่ 2 คือ /ŋ/ จากนั้นจึงดำเนินกระบวนการตามกระบวนการเดียวกันกับขั้นที่ 2 อีกครั้งหนึ่ง

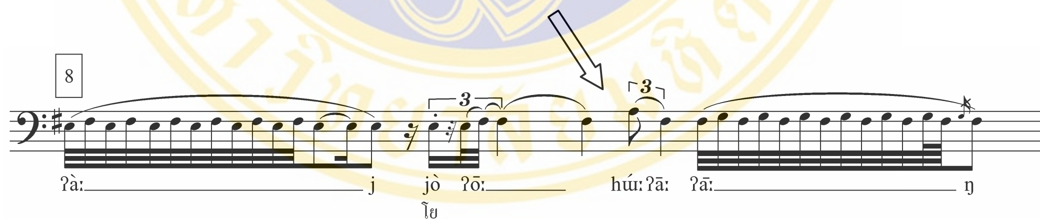
ตัวอย่าง

/ŋoː/ - /hoː/ - /ʔoː/

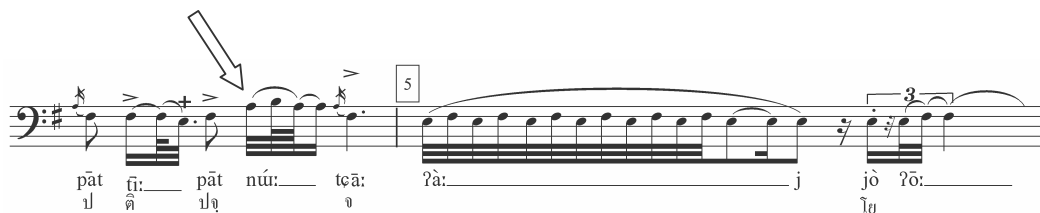
3) การแทรกด้วยพยางค์ที่ไม่มีความหมาย

ในการใช้คำหรือพยางค์ที่ไม่มีความหมายแทรกการเปล่งเสียงคำสวดต่าง ๆ นั้น เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่อย่างสม่ำเสมอ พบว่ามีการใช้พยางค์ที่ไม่มีความหมาย (Nonsense Syllable) อยู่ 3 ลักษณะคือ

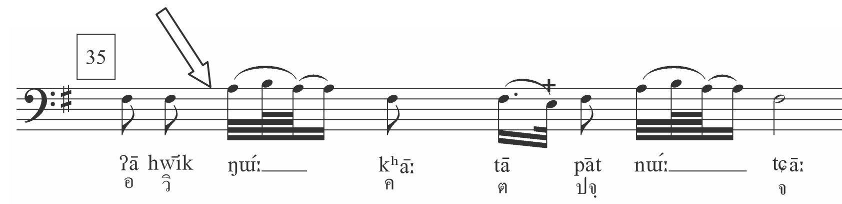
3.1) พยางค์เสียงขึ้นนาสิกต่าง ๆ ได้แก่ /hɯ́ː/ /nɯ́ː/ /ŋɯ́ː/



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.69 แสดงการแทรกพยางค์ /hɯ́/



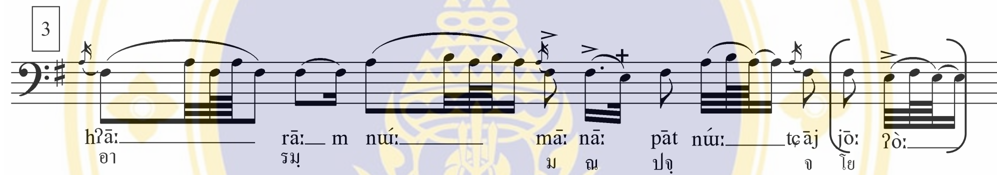
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.70 แสดงการแทรกพยางค์ /nɯ́ː/



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.71 แสดงการแทรกพยางค์ /ŋɯ́:/

3.2) พยางค์ที่สร้างขึ้นจากเสียงท้ายพยางค์ของคำสวด คือการแทรกพยางค์ขึ้นถัดจากสิ้นสุดเสียงของคำสวด กรณีนี้พยางค์ที่เกิดขึ้นภายหลังคำสวด จะต้องเป็นเสียงที่ต่อเนื่องกับเสียงไม่เสียงสระก็ต้องเป็นเสียงตัวสะกดของคำสวด กรณีใดกรณีหนึ่ง แสดงตัวอย่างจากโน้ตดังต่อไปนี้

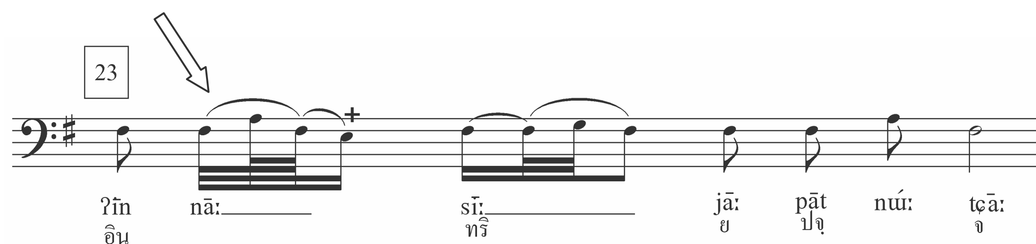
ตัวอย่างทำนองการเปล่งเสียงคำสวด “โย”



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.72 แสดงการแทรกพยางค์ /ʔò:/

คำสวด “โย” มีลักษณะการเปล่งเสียงเป็น /jō:.ʔò:/ นี้เป็นพยางค์ที่ใช้เสียงสระของ คำสวด จากคำสวด เดิมมีเพียง 1 พยางค์ ให้มีพยางค์เป็น 2 พยางค์ พยางค์ที่เพิ่มเติมขึ้นนี้ คือ เสียงสระของคำสวดนั่นเองคือ /o/

ตัวอย่าง ทำนองการเปล่งเสียงคำสวด “อินฺทริ”



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.73 แสดงการแทรกพยางค์ /nā:/

พยางค์ /nāː/ เป็นการแทรกพยางค์เข้ามาด้านหลังพยางค์คำสวด "อินฺ" เปล่งเสียงเป็น /ʔīn.nāː//rīː/ (อินฺทรี) โดยมีวรรณะเสียงเดียวกัน สังเกตได้ว่าเสียงตัวสะกดของคำสวด กลายไปเป็นพยัญชนะของพยางค์ที่สร้างขึ้นมา

ตัวอย่างทำนองการเปล่งเสียงคำสวด "ปจฺ"



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.74 แสดงการแทรกพยางค์ /ʔāː/

เป็นการสร้างพยางค์ /ʔāː/ จากเสียงสระของคำสวด /pāt/ ถึงแม้ว่าคำสวดดังกล่าวจะถูกปิดด้วยตัวสะกดไปแล้วก็ตาม พยางค์ถัดมาจึงได้สร้างเสียงสระที่เป็นชนิดเดียวกันกับคำสวด

จากทั้ง กรณีทั้ง 3 ดังกล่าวในการใช้คำหรือพยางค์ที่ไม่มีความหมายแทรกขึ้นในทำนองนั้น เพิ่มเติมเข้ามาบริเวณถัดจากคำสวด แสดงให้เห็นถึงกฎการใช้ คือ พยางค์เสียงขึ้นนาสิกต่าง ๆ จะใช้ตามหลังคำสวดที่มีตัวสะกด ได้แก่ ปจฺ นิสฺ และ มคฺ และคำสวดที่เป็นพยางค์เสียงยาว ได้แก่ โย ชา ฌา และ ฉา อีกนัยหนึ่งหากพิจารณาตามหลักบาลีไวยากรณ์แล้ว คำดังกล่าวจัดเป็นคำประเภท "ครุ" ผลรวมของอัตราความยาวตัวโน้ตในเสียงคำสวดกับเสียงพยางค์ที่แทรกขึ้นมานี้รวมกันเท่ากับโน้ตตัวดำ แต่อย่างไรก็ตามผลรวมของโน้ตดังกล่าวจะมีการยืดให้ยาวมากขึ้นเล็กน้อยกรณีเฉพาะดำเนินทำนองในช่วงแรก ๆ จะมีจังหวะช้าในภาพรวมของทำนอง จึงอาจทำให้เกิดระยะที่ยาวขึ้นกว่าโน้ตตัวดำได้

จากการศึกษาคุณสมบัติต่าง ๆ ทางดนตรีของทำนองสวดนั้น เป็นการจัดสรรพื้นที่เพื่อใช้ในการดำเนินทำนองและการตกแต่งคำสวดเมื่อคำสวดได้บรรจุอยู่ในทำนองสวดนั้น ๆ ลักษณะการตกแต่งคำสวดนั้นถือเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งของการดำเนินทำนอง หากปราศจากการตกแต่งคำสวดแล้ว ย่อมส่งผลถึงความไพเราะของทำนอง อีกนัยหนึ่งการตกแต่งคำสวดด้วยเทคนิควิธีการเปล่งเสียงด้วยเม็ดพรายต่าง ๆ ที่พบนั้น ถือเป็นวิธีการสร้างทำนองขึ้นอย่างหนึ่ง อีกทั้งยังต่อเติมทำนองให้ยาวขึ้นด้วยเม็ดพรายด้วย ในส่วนรายละเอียดของการตกแต่งทำนองนั้น จากการพิจารณา

กระบวนการดำเนินทำนองตลอดทั้งบทสวด พบว่ามีลักษณะที่เป็นข้อกำหนดเกี่ยวกับการตกแต่งทำนองสวด 2 ประเด็น ดังนี้

4) ข้อกำหนดในการตกแต่งทำนองของคำชนิด ครุและลหุ

การตกแต่งทำนองโดยทั่วไปเป็นการสร้างรายละเอียดเพิ่มขึ้นภายหลังจากคำสวด (After-ornaments) ที่ได้เปล่งเสียงออกมาแล้ว ตามที่ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับภาษาที่ใช้เป็นบทประพันธ์ในการสวดเป็นภาษาบาลี ฉะนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องพิจารณาจากการวิเคราะห์กระบวนการทางภาษาควบคู่ไปกับการวิเคราะห์ทางดนตรี

ตามหลักภาษาที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 แล้วนั้น คำในภาษาบาลีทุกคำมีหลักในการออกเสียงอยู่ 2 ประเภท คือ คำครุ และ ลหุ นอกจากการอ่านตามหลักภาษาที่ต้องเน้นเสียงหนัก-เบา ต่างกันแล้วนั้น ในทำนองพบว่าการบรรจุคำทั้งสองประเภทนั้นมีลักษณะแตกต่างกัน

4.1) การตกแต่งคำสวดที่เป็นคำ "ครุ" เป็นได้สองกรณีคือ คำที่มีสระเสียงยาว และคำที่มีตัวสะกด



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.75 แสดงลักษณะการตกแต่งคำครุ

กรณีคำที่มีตัวสะกด พบว่ามีการสร้างพยางค์เสียงเพิ่มเติมหลังจากคำสวดได้เปล่งเสียงขึ้นไปแล้ว โดยที่พยางค์เพิ่มเติมนั้นจะอยู่ในวรรณะเสียงที่ต่างจากเสียงของคำสวด





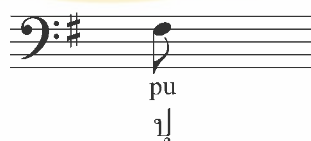


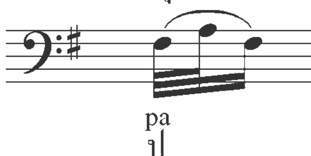
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.76 แสดงลักษณะการตกแต่งคำครุ

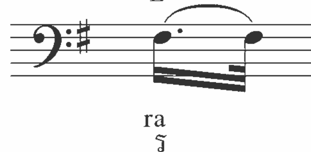
4.2) การตกแต่งคำสวดที่เป็นคำ "ลหุ"

คำสวดที่เป็นคำชนิด "ลหุ" นั้นเป็นคำที่มีการตกแต่งน้อยกว่าคำที่เป็นคำ "ครุ" ทั้งนี้มีความสอดคล้องกับหลักในการออกเสียง โดยปกติแล้วคำ "ลหุ" ต้องมีการออกเสียงสั้น ฉะนั้นการตกแต่งทำนองที่เกิดขึ้น มีดังต่อไปนี้









ตัวอย่างโน้ตที่ 5.77 แสดงลักษณะการตกแต่งคำลหุ

5.1.4.4 เม็ดพราย

จากการรวบรวมเทคนิคในการตกแต่งคำสวดต่างๆ นั้นสามารถแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะของการดำเนินทำนองสวดต่าง ๆ รวมทั้งสรุปเป็นปรากฏการณ์ของการตกแต่งของแต่ละเสียงหลักทั้ง 3 เสียงได้ จากตารางแสดงให้เห็นว่าเสียง E ไม่ปรากฏการใช้เทคนิคสะบัด ตวัด โหนเสียง คลอนเสียง และเสียงขึ้นนาสิก ส่วนการใช้เทคนิคพรม การเลื่อนเสียงและการรัวเสียงนั้นมีระยะขั้นคู่ของการเคลื่อนที่เป็นคู่สองไมเนอร์(E-F) ส่วนระยะขั้นคู่ของการเอื้อนนั้นเป็นคู่สามไมเนอร์($A^{\flat}$-F) และคู่สองไมเนอร์(E-F) เสียง $F^{\#}$ ปรากฏเทคนิคต่าง ๆ หลากหลายมากที่สุดในบรรดาเสียงหลักทั้ง 3 เสียง เม็ดพรายชนิดต่าง ๆ แสดงในตารางต่อไปนี้



ตารางที่ 5.6 แสดงรูปแบบเม็ดพรายในทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน

ระดับเสียง	รูปแบบเม็ดพราย						
	สะบัด	พรม	ชะงัก	เอื้อน/เทิร์น	ตวัดเสียงนาสิก	เลื่อน	รัว
E	-				-		
F♯					-		
A	-		-	-	hɯː hɯː	-	-

5.1.5 สรุปการวิเคราะห์บทมหาปัฏฐาน

5.1.5.1 องค์ประกอบ

ภาพรวมการใช้เสียง เสียงที่ให้ในทำนองมีทั้งหมดจำนวน 3 เสียงดังนี้ E = I , F# = II , และ A = IV ซึ่งเสียงศูนย์กลางทำนอง หรือเสียงศูนย์กลางของทำนองคือ F# ส่วนเสียง E และ A เป็นเสียงผ่าน โดยที่ E ทำหน้าเป็นเสียงลงจบ (Tonic) ในการลงจบวรรคทำนองด้วย

ภาพรวมของการสวด คือ จะเริ่มด้วยการเกริ่นนำ โดยการสวดเดี่ยว ของหัวหน้าพระพิธีธรรม ซึ่งจะมีลักษณะทำนองยาว มีการประดับประดาอย่างอิสระ แต่การขึ้นนำในส่วนนี้วรรณะเสียงจะต่ำจากทำนองในช่วงที่เข้าสวดพร้อมกันแล้ว

คำสวดจะอยู่ในวรรณะเสียงเดียวกันทั้งหมด ถึงแม้ว่าจะมีการประดับประดาด้วยเทคนิคใด วรรณะเสียงใดก็ตาม เนื้อหาของเสียงหลักยังคงเป็นเสียง F# อยู่เสมอ

ลักษณะการดำเนินทำนองจะเป็นลักษณะสลับขึ้นลงเป็นลักษณะฟันปลา โดยมีเสียงศูนย์กลางหนึ่งเสียง และเสียงประดับ อยู่ด้านบน หนึ่งเสียงและด้านล่างอีกหนึ่งเสียง การเคลื่อนที่ของทำนองนั้นจะวนเวียนระหว่างเสียงศูนย์กลางและเสียงประดับทั้งสองนั้น และสิ้นสุดทำนองด้วยเสียงศูนย์กลางนั้น ทั้งนี้การดำเนินทำนองจะอยู่ภายใต้กรอบของเสียงที่ใช้ คือ เสียงจำนวน 3 เสียงนั้น ฉะนั้นระยะขั้นคู่ของการเคลื่อนที่ของโน้ตแต่ละตัวจึงเป็นในทิศทางและระยะที่แน่นอนมากขึ้นจากกรอบของเสียงดังกล่าว กล่าวคือ จากเสียงศูนย์กลางเคลื่อนที่ไปหาเสียงด้านบน จะเป็นระยะ minor 3rd (F#-A) ส่วนระยะของการเคลื่อนที่ลงจากเสียงศูนย์กลางลงมาหาเสียงด้านล่างนั้นมีระยะ Major 2nd เป็นเช่นนี้ตลอดทั้งบทสวด จากการวิเคราะห์ทำนองตลอดทั้งบทสวด ไม่พบการเคลื่อนที่ระยะกว้างมากกว่าที่กล่าวมานี้

การที่ทำนองเคลื่อนที่ในทิศทางลง จากเสียงศูนย์กลาง(F#) มาหาเสียงด้านล่าง (E) นั้น มีอยู่กรณีเดียว คือการแสดงการจบวรรคของทำนอง และขณะเดียวกันเป็นตำแหน่งที่จบวรรคทางบทประพันธ์ด้วย ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นว่า วรรคบทประพันธ์กับวรรคทำนองดนตรี นั้นมีความสอดคล้องกัน

5.1.5.2 รูปแบบกระบวนการก่อตัวของโครงสร้าง

1) ลำดับสัดส่วนทำนอง

รูปแบบทำนองตลอดทั้งบทสามารถจำแนกออกเป็นส่วน ๆ นับตั้งแต่ส่วนส่วนย่อย ขึ้นไปจนถึงส่วนที่ใหญ่ที่สุด ได้ทั้งหมด 3 ระดับ กำหนดได้ดังนี้

- วลีย่อย
- วลีทำนอง
- ตอน

ภาพรวมของทั้งบทสวดนั้นแบ่งเป็น 3 ขั้นด้วยกัน คือ

ขั้นที่ 1 ส่วนเกริ่นนำ คือ ตอนที่ 1

ขั้นที่ 2 ส่วนหลัก คือ ตอนที่ 2 - ตอนที่ 11

ขั้นที่ 3 ส่วนลงจบ คือ วลีทำนองที่ 37 ตอนที่ 12

2) โครงสร้างภายในทำนอง

ลักษณะที่โดดเด่นของการดำเนินทำนองมีรูปแบบภายในของแต่ละตอนนั้น ประกอบไปด้วยเนื้อหาทางดนตรีที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนด้วยกัน 2 ลักษณะ คือ เนื้อความ และ หาง ฉะนั้นการพิจารณาการจบวรรคของดนตรีจึงสามารถระบุการจบวรรคได้อย่างชัดเจน รูปแบบการดำเนินทำนองที่เหมือนกันโดยตลอด ของทั้งสองลักษณะที่กล่าวมาแล้วนี้

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ ส่วนเนื้อความ คือ จังหวะชัดเจนโดยมีการเน้นลำนำหนักเบาของทำนองจนเกิดเป็นลำนำทำนอง(Melodic Rhythm) ขึ้น การดำเนินทำนองของคำ แต่ละคำเป็นไปอย่างกระชับ เน้นการออกเสียงคำให้ชัดเจน มีประดับประดาน้อยและเพียงระยะสั้น ๆ กล่าวคือ ในช่วงทำนองส่วนนี้ มีลักษณะค่อนข้างเป็นจังหวะ สามารถกำหนดจังหวะเคาะได้ แต่ไม่แน่นอน ทั้งนี้มีการแปรผันจำนวนพยางค์หรือคำสวดในแต่ละตอน

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของส่วนหาง คือ จะส่วนที่มีจังหวะลอย ดำเนินทำนองไปอย่างเชื่องช้า ไม่เน้นคำ ส่วนใหญ่เป็นพยางค์เพิ่มเติมที่ไม่มีความหมาย เป็นการใช้เทคนิคการพรมเสียงอย่างยืดยาว และนำไปสู่ทำนองลงจบวรรคอย่างสมบูรณ์ในตอนท้าย นับเป็นส่วนที่ผู้สวดต้องใช้ความสามารถเฉพาะตัวในการสวดอย่างสูงจึงจะสร้างคุณภาพเสียงให้ออกมาอย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้เทคนิคการออกเสียงในลักษณะเสียงภายในลำคอ ให้มีการสั่น กระเพื่อมอย่างชัดเจนนั้นต้องอาศัยการฝึกฝนจนเกิดทักษะความชำนาญ

5.1.5.3 ลักษณะการเปล่งเสียงเฉพาะ

จากการวิเคราะห์สามารถสรุปแนวคิดในการก่อตัวของทำนองได้ว่าทำนองสวดมีกระบวนการในการสร้างทำนองของบทสวด มีดังนี้คือ 1) กระบวนการตกแต่งคำ ประกอบด้วย

ลักษณะภายใต้กำหนดครุ ลหุ และแบบอิสระ 2) กระบวนการจัดทำนองเป็นเข้าชุด ระดับวลี ทำนอง ตอน และบท แต่ละส่วนมีรายละเอียดต่าง ๆ ดังนี้

1) กระบวนการตกแต่งคำ

การตกแต่งถ้อยคำนั้นเป็นการใช้กระบวนการเปล่งเสียงทางภาษาเป็นมูลฐาน ซึ่งเป็นการใส่ความประณีตบรรจงในการเปล่งเสียงให้แตกต่างไปจากการพูดถ้อยคำนั้นตามปกติ ฉะนั้นการเปล่งเสียงที่มีลักษณะเปลี่ยนไปดังกล่าวสามารถก่อให้เกิดความคลี่คลายของกระบวนการเปล่งเสียงต่าง ๆ ทางหลักสัทศาสตร์ได้ ปริมาณความคลี่คลายในการออกเสียงที่เพิ่มมากขึ้น ประกอบกับเป็นการดำเนินทำนองไปตามทำนองลักษณะต่าง ๆ จึงทำให้เสียงของคำสวดนั้นเกิดความหลากหลายมากขึ้น

คำต่าง ๆ ในทำนองบทมหาปัฏฐานนั้น ถูกจัดให้อยู่ภายใต้ระบบบันไดเสียง 3 เสียง ฉะนั้นเสียงสำคัญของคำต่าง ๆ รวมทั้งการตกแต่งด้วยเทคนิคต่าง ๆ นั้น ต้องอยู่ภายใต้กฎของระบบบันไดเสียงดังกล่าวนั้นด้วย อิทธิพลของบันไดเสียงทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะต่าง ๆ รวมทั้งระยะขั้นคู่ที่เกิดขึ้นในทำนองด้วย จากการวิเคราะห์พบว่า บันไดเสียง 3 เสียงดังกล่าวนั้นมีการใช้เสียงระดับกลางของบันไดเสียงในฐานะศูนย์กลางทำนอง กล่าวคือ ทำนองจะมีการเคลื่อนสลับไปมาระหว่างเสียงต่าง ๆ ในบันไดเสียงในลักษณะโยกย้ายไปมาระหว่างเสียงศูนย์กลางเสมอ และเสียงศูนย์กลางจะเป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งจังหวะสำคัญของทำนอง ซึ่งเป็นตำแหน่งของคำสวดแต่ละคำนั่นเอง

ภาพรวมของทำนองแสดงให้เห็นถึงขอบเขตในการตกแต่งคำสวดนั้นมีอยู่ 3 ลักษณะคือ

(1) ชนิดคำครุ

(2) ชนิดคำลหุ

(3) ชนิดคำทั้ง ครุ หรือ ลหุ ที่มีการตกแต่งอย่างอิสระ

จะเห็นได้ว่าสองลักษณะแรกเป็นข้อบังคับทางภาษาบาลีส่วนลักษณะที่สามนั้นเป็นการอยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ของทั้งสองแรก กล่าวคือเป็นเปิดโอกาสให้มีการตกแต่งอย่างกว้างไกลโดยไม่ขึ้นกับข้อบังคับเรื่องครุและลหุ ทั้งนี้ลักษณะที่ 3 เป็นการตกแต่งคำหรือพยางค์เพื่อใช้ในกรณีเฉพาะ

เมื่อตกแต่งคำอย่างถูกต้องตามหลักบาลีไวยากรณ์แล้ว จึงมีการนำมาเข้าชุดฉะนั้นในกรดำเนินทำนองเพื่อให้เข้าเป็นระบบ จึงจำเป็นต้องอาศัยการประดับประดาในลักษณะที่ 3 ที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นในการสร้างทำนองให้เป็นระบบของชุดทำนองในระดับต่าง ๆ

2) กระบวนการจัดทำนองเข้าเป็นชุด

ในขั้นตอนลำดับที่สองนี้ เป็นกระบวนการนำเอาคำแต่ละคำที่ได้ตกแต่งเรียบร้อยแล้วนั้นมาจัดเข้าเป็นชุด ตั้งแต่ระดับส่วนย่อยไปหาส่วนใหญ่ ลักษณะทำนองมีการจัดสรรสัดส่วนเป็น 3 ระดับ คือ วลีทำนอง ตอน และบท

กระบวนการจัดสรรทำนองภายในวลีทำนอง คือ การดำเนินทำนองด้วยคำสวดแต่ละคำที่ได้ตกแต่งไว้แล้วอย่างต่อเนื่อง ไปจนถึงคำสวดคำสุดท้ายของวรรค และมีการแสดงการจบส่วนของทำนองด้วยวิธีการต่าง ๆ ดังจะกล่าวต่อไป

วลีทำนองลำดับที่ 1 ของตอนแต่ละตอนนี้ กระบวนการแสดงการจบวลีทำนองนั้นเป็นวิธีการเฉพาะ นั่นคือการโยกเสียงลงไปสู่เสียงที่สำคัญของบันไดเสียงนั่นคือเสียงลงจบของบันไดเสียงนั่นเอง จึงเป็นการแสดงสำเนียงที่ให้ความรู้สึกจบเกิดขึ้นในตอนท้ายวลีทำนอง จะเห็นได้ว่าทำนองที่เกิดขึ้นเป็นการเน้นวรรณะเสียงจบเพียงเท่านั้น ส่วนลำนำมิได้ส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกจบแต่อย่างใด และยังคงดำเนินต่อเนื่องไปยังวลีทำนองถัดไป

วลีทำนองลำดับที่ 2 ลักษณะการดำเนินทำนองในวลีทำนองนี้ มีลักษณะการดำเนินทำนองเหมือนกับวลีทำนองลำดับที่ 1 ทุกประการ แต่วิธีการแสดงการจบวลีทำนองแตกต่างไปจากวลีทำนองแรก กล่าวคือ เมื่อทำนองเคลื่อนตัวพร้อมกับคำสวดต่าง ๆ เรื่อยมาจนถึงคำสร้อยของบทในที่นี้คือ ปจฺ จ โย คำสวดรองสุดท้าย คือ “จ” นั้นจะเป็นจุดเปลี่ยนของวลีทำนอง มีการใช้รูปแบบลำนำที่เปลี่ยนไปนี้เป็นสัญญาณให้ทราบถึงการเปลี่ยนวลีทำนอง พบว่าทำนองในตำแหน่งคำสวด “จ” (คำชนิดลหุ) เป็นการลากเสียงยาว ทั้งนี้เป็นการตกแต่งคำลักษณะที่ 3 ดังที่กล่าวข้างต้น เนื่องจากคำสวด(“จะ”)เฉพาะในตำแหน่งนี้ จะไม่อยู่ในกฎเกณฑ์ของพื้นฐานคำ แต่ละมีการตกแต่งอย่างอิสระ ในกรณีนี้ใช้เพื่อเป็นการแสดงการจบวลีทำนองลำดับที่ 1 วรรณะเสียงของคำสวดนี้ยังคงอยู่ในวรรณะเสียงศูนย์กลางของทำนอง การจบทำนองนี้พิจารณาจากการลากเสียงยาวอันเป็นการแสดงการเปลี่ยนเนื้อหาดนตรีไปสู่เนื้อหาดนตรีใหม่ อย่างไรก็ตามความรู้สึกต่อกระบวนทำนองตำแหน่งดังกล่าวนี้มิได้ให้ความรู้สึกจบอย่างสมบูรณ์แต่อย่างไร จากนั้นทำนองได้เคลื่อนตัวไปสู่วลีทำนองถัดไป

วลีทำนองลำดับที่ 3 ทำนองส่วนนี้มีทำหน้าที่เป็นส่วนต่อเติม หรือส่วนหางของทำนองในระดับที่ใหญ่ขึ้นคือตอนนั่นอง ตลอดทั้งวลีทำนองเป็นการดำเนินทำนองด้วยลักษณะการตกแต่งในลักษณะที่ 3 คือไม่มีขอบเขตด้านความยาวของคำ โดยเริ่มทำนองจากเสียงสืบเนื่องจากคำสวด “จ” เป็นการใช้เทคนิคการตกแต่งที่ไม่มีขอบเขตด้านระยะเวลาของคำ ในที่นี้คือการรัวเสียงยาวและการเอื้อนคำสวดสุดท้ายคือ “โย” นอกจากการขยายทำนองเกิดจากการตกแต่งที่มีระยะเวลายาวขึ้นแล้วนั้น ยังปรากฏว่ามีการขยายทำนองให้ยาวมากขึ้น โดยการสร้างพยางค์เพิ่มเติม ดำเนิน

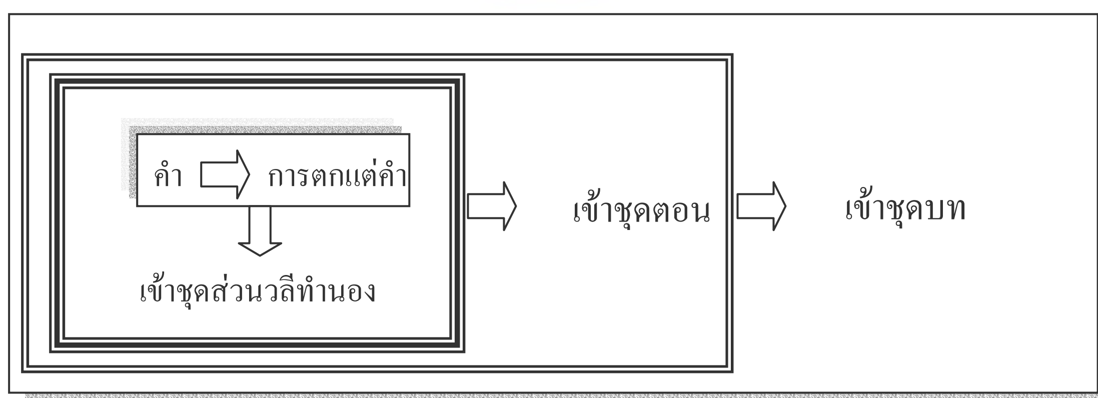
ทำนองต่อเนื่องจากคำสวด พยางค์ดังกล่าวมีลักษณะการดำเนินทำนองเสมือนคำสวดคำหนึ่ง โดยมีลักษณะการตกแต่งเป็นแบบลักษณะที่ 3 สำหรับการลงจบวลีทำนองนี้นั้นมีฐานะเป็นการลงจบโดยรวมของตอน ฉะนั้นกระบวนการสร้างความรู้สึกจบอย่างสมบูรณ์ให้มากขึ้นกว่าวลีทำนองที่ผ่านมานั้นเป็นสิ่งที่ต้องใช้ในทำนองตำแหน่งนี้

การลงจบวลีทำนองลำดับที่ 3 นี้เป็นการใช้การตกแต่งด้วยเทคนิครัวเสียงยาวและกระชั้นลำนำขึ้นในตอนท้าย ลักษณะที่ส่งเสริมความรู้สึกจบอย่างมากนั้นคือ การรัวเสียงลักษณะเลื่อนระดับสูงขึ้นไปจนถึงวรรณะเสียงสูงสุดของบันไดเสียง และรั้งเสียงสูงสุดดังกล่าวไว้ชั่วขณะและหวนทำนองกลับลงมาหาเสียงต่ำสุดของบันไดเสียง (เสียงลงจบ) โดยการเคลื่อนที่ผ่านเสียงศูนย์กลาง และลากเสียงยาวในช่วงท้ายสุดของทำนอง นี้เป็นกระบวนทำนองที่เกิดขึ้นจากลำนำและวรรณะเสียงสนับสนุนกัน ในลักษณะที่ส่งผลเกิดภาวะความกดดันขึ้นในทำนอง และกลับคืนสู่ภาวะผ่อนคลาย ในระยะต่อมานั้น แสดงการสิ้นสุดทำนองอย่างสมบูรณ์

3) บท

เมื่อชุดทำนองในระดับวลีทำนอง จำนวน 3 วลีทำนองดังที่ได้กล่าวรายละเอียดของแต่ละวลีทำนองแล้วนั้น เมื่อนำมาเข้าชุดกันจึงเป็นระดับทำนอง 1 ตอน จากนั้นเป็นการนำเอาตอนต่าง ๆ มาเข้าชุดกันขึ้นเป็นบทในที่สุด อย่างไรก็ตามการดำเนินทำนองในตอนสุดท้ายของบทเพลงนั้น ไม่สามารถหลีกเลี่ยงการสรรหากระบวนวิธีในการสร้างทำนองเพื่อแสดงการจบอย่างสมบูรณ์ได้ ยิ่งไปกว่านั้นการจบสุดท้ายของบทเพลงยิ่งต้องมีน้ำหนักของการลงจบที่เหมาะสมกับภาพรวมทำนองตลอดทั้งบทสวด

สามารถสรุปกระบวนการสร้างทำนองสวด ตามที่กล่าวมาแล้วนั้น ในแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 5.1 แสดงกระบวนการสร้างทำนอง บทสหัสสนัย

5.2 วิเคราะห์ทำนองสวดบทสหัสสนัย

5.2.1 องค์ประกอบเบื้องต้น

ลักษณะของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงของสำรับวัดมหาธาตุฯ หรือชื่อชนิดทำนองว่า "กะปิด" นั้น เป็นการสวดประสานเสียง 4 เสียงในแนวทำนองเดียวกัน (Unison) หรือเรียกว่า "โมโนโฟนี่" (Monophony) มีลักษณะจังหวะลอย (Free Rhythm) ด้วยลักษณะการดำเนินทำนองโดยใช้เสียงยาวต่อเนื่องกันไปจนตลอดบทสวด โดยไม่ให้สะดุดหรือหยุดชั่วขณะใดขณะหนึ่ง ฉะนั้นในการพิจารณาจากการฟังทำนองสวดอย่างฉาบฉวยจะไม่สามารถระบุวลีทำนองของเพลงได้เลย สิ่งที่สังเกตได้จากการฟังอย่างชัดเจน คือคำสวดที่มีการจัดวางคำสวดแทรกขึ้นมาเป็นระยะ ๆ ปะปนไปกับการเอื้อนเป็นทำนอง และการลากเสียงยาว นอกจากนี้อาจฟังไม่รู้ว่าคำสวดต่าง ๆ นั้นคือคำว่าอะไรบ้างด้วยการออกเสียงคำสวดที่มีลักษณะเฉพาะ นอกจากการดำเนินทำนองแบบเสียงยาวและเอื้อนแล้วยังมีการเพิ่มเติมพยางค์ที่ไม่อยู่ในบทสวดแทรกเข้ามาปะปน กับคำสวด เหล่านี้เป็นปัจจัยที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับทำนองสวดที่ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ต่อไป ลักษณะของทำนองที่เด่นชัดที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ ทำนองสวดจะมีการใช้เสียงใดเสียงหนึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง (Central Tone) และเป็นเสียงที่เกิดขึ้นบ่อย ๆ ในการวิเคราะห์ได้กำหนดให้เสียงศูนย์กลางทำนองดังกล่าวมีวรรณะเสียงเป็น $D^{\#}$ เนื่องจากเป็นวรรณะเสียงที่ใกล้เคียงกับเสียงสวดจริงมากที่สุด ทำนองมีการแปรผันวรรณะเสียงต่าง ๆ ก่อตัวขึ้นเป็นบันไดเสียงชนิด 3 เสียง (Tritonic Scale) ประกอบไปด้วยระยะขั้นคู่ 2 ชนิด คือ ระหว่างวรรณะเสียงสูงกว่าเสียงศูนย์กลางทำนองขึ้นไปเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ คือ $F^{\#}$ และต่ำจากเสียงศูนย์กลางทำนองเป็นระยะขั้นคู่ 2 เมเจอร์ คือ $C^{\#}$ และช่วงกว้างตลอดทั้งบันไดเสียงเป็นระยะขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคท์

5.2.2 รูปแบบโครงสร้าง

ความยาวของทำนองตลอดทั้งบทสวดเป็น 5.00 นาทีโดยประมาณ ทั้งนี้เป็นความยาวที่ได้จากการบันทึกเสียงภาคสนาม บทเพลงสวดเป็นการร้อยเรียงทำนองเพลงตั้งแต่ระดับย่อยที่สุด คือ วลีย่อย ระดับกลาง คือวลีทำนอง และระดับใหญ่ที่สุด คือ ตอนที่ การจัดระดับส่วนของทำนองดังกล่าวพิจารณาการจบหรือจุดพักทำนอง และรูปแบบอันเป็นภาพรวมของทำนองตลอดทั้งบทสวดและการซ้ำทำนองในบางส่วน ในการพิจารณาแบ่งสัดส่วนทำนองพิจารณาองค์ประกอบดังนี้

ภาพรวมของทำนองมีการดำเนินทำนองโดยมีเสียงกลาง ($D^{\#}$) ของกลุ่มเสียงเป็นเสียงหลักของทำนอง และมีคุณสมบัติเป็นเสียงดึงดูด (Gravity Tone) ของทำนองด้วยเช่นกัน ส่งผลให้ทำนองมีลักษณะเคลื่อนที่วนเวียนไปมาระหว่างเสียงหลักกับเสียงผ่านทั้ง 2 เสียง ที่เหลือ สัดส่วนของทำนองแต่ละระดับมีการใช้เสียงหลักเป็นเสียงสุดท้ายของทำนอง และเป็นการแสดงการจบในความทำนองในระดับต่าง ๆ ด้วยความหนาแน่นของเสียงดึงดูดของทำนองสร้างความโดดเด่นให้กับทำนองอย่างมาก

ทำนองระดับย่อยที่สุดมีการเคลื่อนที่วนเวียนระหว่างเสียงหลักและเสียงผ่าน และมีทิศทางการเคลื่อนทำนองมุ่งเข้าสู่เสียงหลัก ในตอนท้ายของวรรคเสมอ ถัดจากนั้นเนื้อหาดนตรี มีการตั้งต้นส่วนย่อยขึ้นใหม่ และมีการดำเนินทำนองที่เข้าสู่เสียงหลักในตอนท้ายในลักษณะเดียวกัน

เนื่องจากการดำเนินทำนอง มีลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งคือ การดำเนินทำนองโดยมีการเชื่อมเสียงต่อเนื่องกันโดยตลอดทั้งเพลง ฉะนั้นการพิจารณาจุดพักทำนองจากการหยุดหายใจ จึงไม่สามารถนำมาใช้พิจารณาจุดพักทำนองได้

ลักษณะเฉพาะของทำนองเต็มไปด้วยการตกแต่งทำนอง และขยายทำนองด้วยวิธีการต่างๆ ส่งเสริมให้ขนาดวลีทำนอง มีความยืดหยุ่นอยู่เสมอ ทำนองประกอบไปด้วย คำและพยางค์เพิ่มเติมซึ่งเกิดจากการร้อยเรียงเสียงระดับต่างๆ และคุณลักษณะต่างๆในรูปของพยางค์ ถ้อยคำ ฉันทลักษณ์ของบทสวดสหัสสนัย เป็นคำประพันธ์ภาษาบาลี ชนิดร้อยแก้วไม่มีสัมผัสเสียงของคำแต่อย่างใด

บทสวดที่ใช้สวด มีการตัดตอนที่เพื่อให้มีความเหมาะสมกับพิธีการ ฉะนั้นในการวิเคราะห์บทสวดสหัสสนัย ของวัดมหาธาตุนี้ จึงเป็นบทตัวอย่างในการวิเคราะห์ ซึ่งมีข้อจำกัดดังกล่าว คำสวดตลอดทั้งบท มีดังนี้

ธมฺมา กุสลา ยสฺมึ สมเย โลกุตฺตรํ ฌานํ ผสฺโส โหติ อิเม ธมฺมา กุสลา

ภาพรวมของทำนองอย่างกว้าง ๆ สามารถพิจารณารูปแบบทำนองได้เป็น 2 ส่วนคือ รูปแบบทางฉันทลักษณ์ของคำสวด และรูปแบบทางทำนองดนตรีของทำนองสวด แต่ละส่วนมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.2.2.1 ฉันทลักษณ์

เนื่องจากบทสวดสหัสสนัยมีลักษณะคำประพันธ์แบบร้อยแก้ว (พระมหาขวัญรัก มหาวายาโม, สัมภาษณ์) จึงไม่สามารถแบ่งวรรคคำสวดด้วยลักษณะสัมผัสเสียงคำสวดได้ อย่างไรก็ตามเมื่อคำสวดถูกบรรจุในทำนองสวดมีการจัดวรรค การกำหนดวรรคคำสวดแสดงให้เห็นว่าเป็นการใช้วรรคทางดนตรี หรือวลีทำนองเป็นตัวจัด ได้ดังนี้

รูปแบบโครงสร้างทำนองบทสหัสสนัยนี้แบ่งได้เป็น 7 ตอน ด้วยกันแต่ละตอนมีส่วนย่อยของทำนองคือวลีทำนอง โดยมีจำนวนวลีทำนองมากน้อยแตกต่างกันตั้งแต่ 3 วลีทำนอง ไปจนถึง 6 วลีทำนอง ภาพรวมของทำนองทั้งหมดในตอนที่ 1 เป็นการเกริ่นนำ (Introduction) เป็นการสวดเดี่ยวโดยหัวหน้าสำรับพระพิธีธรรมหลังจากนั้นเป็นการสวดพร้อมทั้ง 4 รูป ในตอนสุดท้ายทำนองมีลักษณะเอื้อนยาวแสดงการจบเพลง (Coda) รูปแบบการบรรจุคำในทำนองนั้นอิงรูปแบบของทำนองเป็นเกณฑ์โดยจัดวรรคคำสวดเป็น 7 วรรคดังนี้

วรรคที่ 1 กตเม
วรรคที่ 2 ธมฺมา
วรรคที่ 3 กุสลา ยสฺมึ
วรรคที่ 4 สมเย โล-
วรรคที่ 5 -กุตฺตรํ ฌานํ ผสฺโส โหติ อิเม
วรรคที่ 6 ธมฺมา
วรรคที่ 7 กุสลา

ในการจัดสัดส่วนของทำนองเป็นลำดับขนาดต่าง ๆ นั้นไม่สามารถกำหนดได้จากจุดพักลมหายใจ เพราะแนวคิดในการสวดต้องการให้เสียงต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดเงียบตั้งแต่ต้นจนจบ (พระครูสรวุฒิพิศิษฏ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม), สัมภาษณ์)

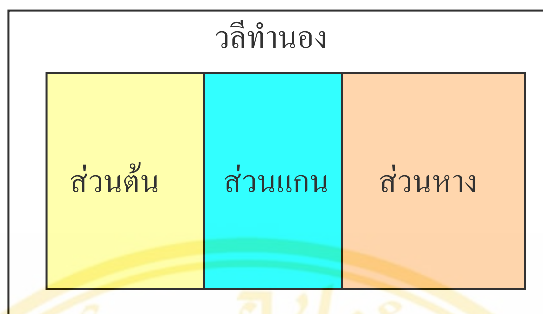
5.2.2.2 รูปแบบทำนอง

รูปแบบของเพลงไม่สามารถแบ่งสัดส่วนได้อย่างเอกเทศ ถึงแม้ว่าวลีย่อย แต่ละวรรคให้ความรู้สึกว่าขึ้นต้นความใหม่ ทั้งนั้นพิจารณาจากคุณสมบัติทางดนตรี แต่อย่างไรก็ตาม วรรคต่าง ๆ ตลอดจนตอนที่ของเพลงได้ถูกเชื่อมให้มีความต่อเนื่องกัน ไม่ได้เน้นถึงจุดพักที่เด่นชัด

ตารางที่ 5.7 แสดงการบรรจุคำสวดในทำนองบทสหัสสนัย

ตอนที่	คำสวดและลำดับวลีทำนอง						
1	วลีทำนอง	1	2	3	4		
(เกริ่นนำ)	คำสวด	ก	ต	เม	-		
2	วลีทำนอง	5	6	7			
	คำสวด	ธมฺ	มา	-			
3	วลีทำนอง	8	9	10	11		
	คำสวด	กุ	ส	ลา ยสฺ	สมึ		
4	วลีทำนอง	12	13	14			
	คำสวด	ส	ม	เย โล			
5	วลีทำนอง	15	16	17	18	19	20
	คำสวด	กุตฺ	ต	รํ ฌา	นํ ผสฺ	โส โห	ติ อิ เม
6	วลีทำนอง	21	22	23			
	คำสวด	ธมฺ	มา	-			
7	วลีทำนอง	24	25	26			
	คำสวด	กุ	ส	ลา			

การแบ่งโครงสร้างทำนองสวดนี้ แสดงโดยแผนภูมิที่ 5.1 เป็นการแบ่งส่วนของทำนองออกเป็นส่วนย่อยจากใหญ่ ไปหาเล็ก คือ ตอนที่ จากตอนที่เป็น วลีทำนอง ซึ่งในแต่ละวลีทำนองสามารถจำแนกออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้ คือ ส่วนนำ ส่วนแกนทำนอง และส่วนหาง



แผนภูมิที่ 5.2 แสดงรูปแบบภายในวลีทำนอง บทสหัสสนัย

5.2.2.3 แสดงรูปแบบโครงสร้างภายใน

เมื่อพิจารณาการดำเนินทำนอง พบว่าลักษณะทำนองในแต่ละช่วงที่มีความหนาแน่นของโน้ตแตกต่างกัน แสดงให้เห็นทำนองที่มีโน้ตเกาะกลุ่มกันเป็นชุด ๆ ระยะระหว่างชุดต่าง ๆ จะมีการลากเสียงยาวแสดงให้เห็นถึงการจบชุดทำนอง เมื่อพิจารณาภายในชุดของทำนองแต่ละชุด พบว่ามีลักษณะร่วมของการดำเนินทำนองที่คล้ายกัน คือ ทำนองของคำสวดแต่ละคำ จะประกอบไปด้วยเสียงโครงสร้างเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง ของทำนองอยู่ 1 เสียง อันเป็นเสียงสำคัญของกลุ่มทำนอง โดยกลุ่มทำนองจะแบ่งได้เป็น 3 ส่วน โดยแต่ละส่วนนั้นมีความสัมพันธ์กันในเชิงกระบวนการ 3 อย่างคือ ส่วนต้น ส่วนแกนทำนอง และส่วนหาง ของทำนอง อย่างไรก็ตามรูปแบบอันประกอบไปด้วย 3 ส่วนนี้ เป็นรูปแบบของการดำเนินทำนองของคำต่าง ๆ ในบทสวด ปริมาณในการสร้างทำนองในส่วนต่าง ๆ อาจมีมากน้อย เหมือนกัน หรือแตกต่างกันบ้าง จนบางกรณีอาจพบว่าส่วนต้นไม่มีการตกแต่งทำนองอย่างไรเลย จึงกลายเป็นส่วนแกนทำนอง โดยไม่มีส่วนต้น ฉะนั้น รูปแบบความสัมพันธ์อันประกอบด้วยส่วนประกอบทั้ง 3 นั้นจึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงการสิ้นสุดและการขึ้นต้นส่วนย่อยของทำนองสวด เป็นการใช้ในการจัดสัดส่วนระดับย่อยของเพลง

กระบวนการดำเนินทำนองในรูปแบบดังกล่าวมีรายละเอียดของลักษณะทำนองดังนี้

1) ส่วนต้น

เป็นส่วนที่มีการสร้างทำนองก่อนเข้าสู่เสียงศูนย์กลางทำนอง คือส่วนหลัก ในการวิเคราะห์ปรากฏการสร้างทำนองอยู่ 3 ลักษณะดังนี้

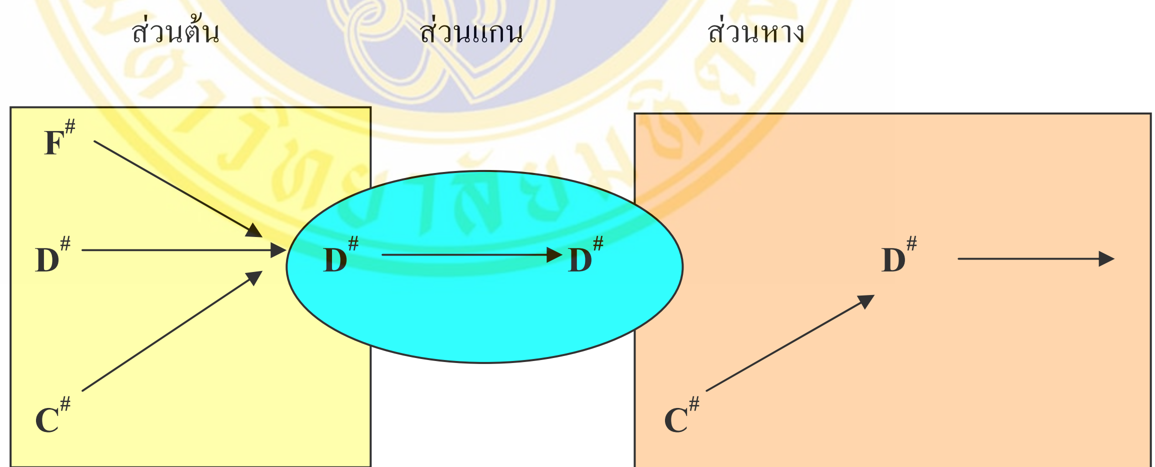
กรณีที่ 1 จากเสียงบน เคลื่อนที่ลงไปหาเสียงศูนย์กลางทำนอง
กรณีที่ 2 จากเสียงศูนย์กลางทำนอง เคลื่อนที่ต่อเนื่อง
กรณีที่ 3 จากเสียงล่าง เคลื่อนที่ขึ้นไปหาเสียงศูนย์กลางทำนอง

2) ส่วนแกนทำนอง

เป็นส่วนที่เป็นคำสวดแท้ ๆ และพบว่าการใช้เสียงในส่วนนี้เป็นการใช้เสียงหลักคือ $D^{\#}$ โดยลักษณะเป็นเสียงยาวอย่างต่อเนื่อง ช่วงเวลาหนึ่งโดยไม่มีการตกแต่งแต่อย่างใด ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงการเน้น ความสำคัญของเสียงคำสวดหลัก

3) ส่วนหาง

เป็นส่วนที่ต่อเนื่องจากส่วนหลัก ซึ่งในส่วนนี้จะเป็นส่วนที่มีการตกแต่งทำนองมากที่สุด มีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการสร้างทำนอง เช่น การเอื้อน การซ้ำและย่นทำนอง การพรมเป็นต้น โดยส่วนหางนี้จะเป็นการเริ่มต้นจากเสียงด้านล่าง คือ เสียง $C^{\#}$ เคลื่อนที่เข้าหาเสียง $D^{\#}$ ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง ด้วยความยาวต่าง ๆ กัน



แผนภูมิที่ 5.3 แสดงเสียงโครงสร้างวลีทำนอง บทสหัสสนัย

5.2.3 กระบวนการดำเนินทำนอง

ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ได้กำหนดสัดส่วนของทำนองโดยจัดระดับขนาดของทำนองจากย่อยไปหาใหญ่เรียงตามลำดับดังนี้ คือ วลีย่อย วลีทำนอง และ ตอนที่ การแบ่งสัดส่วนของทำนองนั้นพิจารณาจากภาพรวมให้เห็นถึงแนวคิดของรูปแบบทำนองสวดที่มีลักษณะซ้ำกัน ในแต่ละวรรคมีการจัดวางช่วงทำนองต่อกัน 2-3 วลีทำนอง เป็น 1 ตอนที่ โดยพิจารณาถึงสถานภาพของทำนองภายในวรรค ซึ่งประกอบไปด้วย 3 ส่วน คือ ส่วนต้น ส่วนแกนทำนอง และส่วนหาง ในการอธิบายให้เห็นความสัมพันธ์กับวรรคและองค์ประกอบทำนองส่วนอื่น ๆ

ตอนที่ 1

เกริ่นนำ
♩=approx.48
1 kā: ʔà ʔā: ʔā: ʔā: j
ก
2 tá: ʔā: ʔā: háʔā ʔà: ʔā: ʔà: ʔā: ʔā:
ต
3 mé: ʔē ʔē: ʔè: héʔē: ʔe: héʔē:
เม
aŋ ŋɯ́: ŋē: ɔj
4 รับพร้อมกัน ʔè: héʔē: ʔē ʔē:
aŋ ŋɯ́: ŋē: ɔj

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.78 แสดงรูปแบบทำนองตอนที่ 1 บทมหาปัฏฐาน

ทำนองตอนที่ 1 นี้ประกอบด้วยวลีทำนองจำนวน 4 วลีทำนองด้วยกัน โดยบริเวณตอนต้นของแต่ละวลีทำนองจะเป็นตำแหน่งของคำสวด โน้ตที่ใช้ตลอดทั้งตอนที่ 1 นี้ใช้โน้ตสำคัญ 3 เสียง คือ $C^{\#}$ = I, $D^{\#}$ = II และ $F^{\#}$ = IV โดยที่ $D^{\#}$ เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง

เกริ่นนำ
♩=approx.48 1
kā: ʔà ʔā:_____ ʔā: ʔā:_____j
ก

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.79 แสดงวลีทำนองที่ 1 ตอนที่ 1 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 1 คำสวด "ก" /ka/ นั้น เป็นการสะบัดเสียงจาก B ขึ้นไปหาเสียง $C^{\#}$ อย่างไรก็ตามมาคงที่ชั่วขณะที่เสียง $C^{\#}$ จากนั้นเป็นการเคลื่อนที่ไปหาเสียง $D^{\#}$ โดยใช้วิธีการแยกพยางค์ให้เกิดเสียงชะงัก โดยเสียงปลายทางคือเสียง $D^{\#}$ ฉะนั้นการเปล่งเสียง คำสวด "ก" (ka) จึงมีการเปล่งเสียงแยกเป็น 3 ช่วง ดังนี้ /ka - ʔa - ʔa:/ ระยะขั้นคู่ที่เคลื่อนที่นั้นคือ คู่ 2 เมเจอร์ จากนั้นมีการหยุดชั่วขณะและคงเสียง $D^{\#}$ ใช้เทคนิคคลอนเสียง (Shivering Sound) เป็นระลอก ๆ 2 ระลอก ปิดท้ายวลีทำนองด้วยการกลายเสียงสระจากเดิม /a/ เป็นพยางค์เสียง /ʔa:j/

2
tá: ʔā: ʔā: háʔā ʔà: ʔā: ʔà: ʔā:__ ʔā:_____
ต

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.80 แสดงวลีทำนองที่ 2 ตอนที่ 1 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 2 เริ่มต้นด้วยคำสวด "ต" /ta/ โหนเสียงจากด้านบน ($F^{\#}$) ลงมาหาเสียงศูนย์กลางทำนองคือ $D^{\#}$ เป็นระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และลากเสียง $D^{\#}$ ยาว จากนั้นเป็นการแยกพยางค์ออกเป็นเสียง /ʔa:/ ในวรรณะเสียงเดียวกัน ทำนองจากนั้นต่อเนื่องด้วยการเอื้อนลักษณะเทิร์น 1 ชุด เริ่มด้วยการสะบัดเสียงจากด้านบนเสียง คือ เสียง $F^{\#}$ ซึ่งเป็นพยางค์เสียงขึ้นนาสิก /ha:/ ลงมาหาเสียงศูนย์กลางทำนอง $D^{\#}$ โดยเสียง $D^{\#}$ /ʔa:/ จะเป็นเสียงลักษณะชะงัก จากนั้นเป็นพยางค์ /ʔa:/ วรรณะเสียง $C^{\#}$ ต่อจากนั้นเป็นเสียงสุดท้ายของชุดเอื้อนตัวเอสนั้นโดยมีการใช้เทคนิคการพรมในเสียงดังกล่าวลักษณะย้อนเสียง (Lower Mordent) และลากเสียงยาว จากนั้นเป็นชุดการเอื้อนโดยใช้การแยกพยางค์เสียงสระ /a/ มีลักษณะกระชั้น และจบกลุ่มการเอื้อนด้วยการ

ลากเสียงยาว จากนั้นเป็นทำนองวรรณะเสียง $D^{\#}$ ในลักษณะคลอนเสียง จากนั้นเป็นการลากเสียง $D^{\#}$ ยาว และหยุดระยะสั้น ๆ แสดงถึงการสิ้นสุดวลีทำนองที่ 2

3

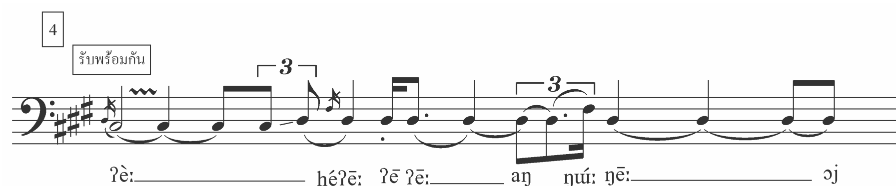
mé: ʔē ʔē: ʔè: héʔē: ʔē: héʔē:

เม

aŋ ŋɯ́: ŋē: ɔj

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.81 แสดงวลีทำนองที่ 3 ตอนที่ 1 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 3 ตกแต่งคำสวดด้วยเทคนิคการพรมในเสียงด้านบนของเสียงศูนย์กลางทำนอง คือเสียง $F^{\#}$ และย้อนมายังเสียงศูนย์กลางทำนองลักษณะลากเสียงยาว จากนี้ไปเป็นการต่อเติมทำนองให้ยาวมากขึ้น โดยการสร้างพยางค์อันเป็นเสียงสระของคำสวด ในที่นี้คือเสียงสระ /e/ เป็นเสียงในการดำเนินทำนอง ลักษณะทำนองเป็นการเอื้อนยาว ตั้งต้นที่เสียง $C^{\#}$ เคลื่อนขึ้นไปหาเสียง $D^{\#}$ ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง เมื่อพิจารณาแล้วเห็นว่าทำนองเอื้อนนี้เป็นการซ้ำชุดทำนอง และในชุดทำนองที่สองนั้นมีลักษณะที่ถูกทำให้กระชั้นกระสวนลำนำจากเดิม นอกจากจะกระชั้นลำนำแล้วยังเป็นการทำให้ระยะการเคลื่อนที่ของทำนองแคบขึ้นด้วย (D-$D^{\#}$) จบชุดการเอื้อนด้วยการลากเสียงยาวลักษณะคลอนเสียง จากนั้นเป็นกลุ่มทำนองต่อมา เป็นการกลายเสียงสระ /e/ ที่สืบเนื่องมานั้น ในช่วงท้ายให้เป็นพยางค์ /ʔaŋ/ ในวรรณะเสียงเดียวกัน และทำการโหนเสียง ขึ้นไปหาเสียง $F^{\#}$ เป็นเสียงขึ้นนาสิก /ŋɯː/ จากนั้นโหนเสียงจากเสียงนาสิกนั้นย้อนมายังเสียง $D^{\#}$ ด้วยพยางค์ /ŋeː/ กระบวนการนี้แสดงให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองที่ต่อเนื่องของการเชื่อมเสียงระดับต่าง ๆ อย่างกลมกลืน แต่ลักษณะที่ปรากฏคือเป็นการเปลี่ยนฐานอวัยวะในการเปล่งเสียงจากฐานคอ (/a/) ไปเป็นฐานนาสิก (/hɯː/) และย้อนมายังฐานคอ (/e/) อีกครั้งหนึ่ง โดยเกิดเสียง /ŋeː/ แทรกขึ้นมาระหว่างการเปลี่ยนฐานเสียงจากนาสิกกับฐานเสียงคอ จากนั้นเป็นการลากเสียงสระ /e/ และกลายเสียงสระนั้นเป็นเสียง /ʔɔj/ เพิ่มวัตถุประสงค์ในการปิดพยางค์เสียงในช่วงท้ายวลีทำนอง



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.82 แสดงวลีทำนองที่ 4 ตอนที่ 1 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 4 ทำนองในวลีทำนองนี้เป็นการซ้ำในทำนองบริเวณกลุ่มทำนองที่ 2 ของวลีทำนองที่ 3 ซึ่งเป็นการเริ่มสวดพร้อมกันของพระพิธีธรรมที่เหลือทั้ง 3 รูป ในแนวทำนองเดียวกันทั้งหมด เริ่มต้นการเอื้อนเสียงยาวด้วยพยางค์เสียง /ʔe:/ ด้วยการสะบัดเสียง จาก $D^{\#}$ ลงมาหาเสียง $C^{\#}$ ซึ่งเป็นเสียงด้านล่างของเสียงศูนย์กลางทำนอง ลากเสียงยาวลักษณะคลอนเสียงตอนท้ายเสียงตรงและเลื่อนเสียงขึ้นไปหาเสียง $D^{\#}$ และสะบัดเสียง $D^{\#}$ ด้วยเสียงด้านบน ($F^{\#}$) จากพยางค์เสียง /ʔe:/ วรรณะเสียง $F^{\#}$ ในลักษณะชะงักเสียงและปล่อยเสียงยาวในวรรณะเสียงเดียวกันพยางค์โดยรวมเป็น /ʔe:.ʔe:/ จากนั้นค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นพยางค์ /ʔaŋ/ อย่างต่อเนื่องและราบรื่นในวรรณะเสียงเดียวกัน และทำนองเคลื่อนที่ลักษณะโหนเสียง ขึ้นไปหาเสียง $F^{\#}$ ซึ่งเป็นเสียงนาสิก /ŋɯ:/ และย้อนมาหาเสียงศูนย์กลางทำนอง $D^{\#}$ มีเสียงพยางค์ /ŋe:/ แทรกขึ้นมาระหว่างการเปลี่ยนวรรณะเสียงทั้งสองนั้น จากนั้นเป็นการลากเสียงสระ /e/ และกลายเสียงสระนั้นเป็นเสียง /ʔɔj/ ในช่วงท้าย เป็นการปิดเสียงของทำนองวลีทำนองที่ 4

จากตัวอย่างโน้ตสามารถสรุปการดำเนินทำนองในตอนที่ 1 ได้ดังนี้ ทำนองได้แบ่งออกเป็น 4 วลีทำนอง โดยวลีทำนองที่ 1 นั้นเป็นการเปล่งเสียงคำสวดในลักษณะทำนองเอื้อนแบบเมลิสเมติก แบ่งเป็นการเปล่งเสียงพยางค์คำสวดส่วนหนึ่ง และการนำเสียงสระอีกส่วนหนึ่งมาใช้ขยายทำนอง ด้วยเทคนิคต่าง ๆ โดยที่มีเสียงหลักเพียงเสียงเดียวคือ $D^{\#}$ ช่วงท้ายของทำนองเป็นการกลายเสียงเพื่อแสดงการปิดพยางค์ของแต่ละพยางค์ จากการดำเนินทำนองดังกล่าวสามารถสรุปรูปแบบโครงสร้างตอนที่ 1 โดยละเอียดดังนี้

ตารางที่ 5.8 แสดงรูปแบบกระบวนทำนองตอนที่ 1 บทสหัสสนัย

ตอนที่ 1									
หมายเหตุการสวด	เดี่ยว/เกริ่นนำ							รับ/พร้อม	
วลีทำนอง	1		2		3			4	
ลำดับวลีย่อย	1	2	1	2	1	2	3	1	2
สถานภาพของวลีย่อย	ต ก	ห	ต ก ห$_1$	ห$_2$	ต ก	ห$_1$	ห$_2$	ห$_1$	ห$_2$
คำ	ก		ต		เม				
พยางค์เพิ่มเติม						ʔe:	ʔaŋ -ŋe:	ʔe:	ʔaŋ - ŋe:
เสียงโครงทำนอง	C#-D#		F#-D#		F#-D#	C#-D#	F#-D#	C#-D#	F#-D#

ตอนที่ 2

ʔè: ɔj tʰà ธมฺ ʔa: m hɯ́ ʔɯ̄: ʔɯ̀: ʔɯ̄:

mɔ̄: มา ʔā: hɯ́: ʔā: ɐɾ ha:

ʔā ʔā: ʔā: j jē:

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.83 แสดงตอนที่ 2 บทสหัสสนัย



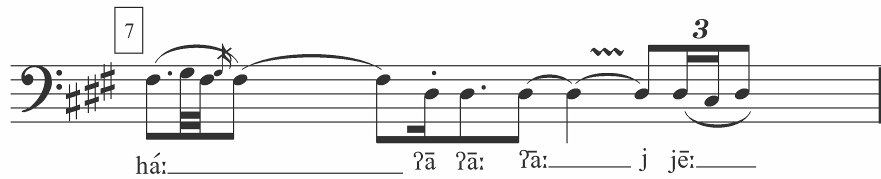
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.84 แสดงวลีทำนองที่ 5 ตอนที่ 2 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 5 พยางค์เสียง /ʔe:/ ลักษณะลากเสียงยาว ประกอบกับการสะบัดเสียงจาก $D^{\#}$ และกลายเสียงสระในตอนท้ายพยางค์เป็น /ʔɔj/ ต่อเนื่องด้วยพยางค์คำสวด "ธมฺ" /tʰam/ ลักษณะทำนองเอื้อนแบบเมลิสเมติก โดยประกอบกับการสะบัดเสียงจาก $D^{\#}$ ในตอนต้นพยางค์ จากนั้นแยกคำสวดนี้ออกเป็นพยางค์ต่าง ๆ เป็น 3 ส่วน คือ /tʰa . ʔa:. ʔam/ ทำนองเคลื่อนที่จากวรรณะเสียง $C^{\#}$ ไปหาเสียง $D^{\#}$ เริ่มจากพยางค์ /tʰa . ʔam/ (วรรณะเสียง $C^{\#}$ - $D^{\#}$) ลากเสียงยาวระยะหนึ่งแล้วจึงปิดตัวสะกดเสียง / -ʔam/ ซึ่งเสียงยังคงลากต่อเนื่องกับการเอื้อนลักษณะอินเวิร์ทเทิร์น 1 ชุด ($D^{\#}$-$C^{\#}$-$D^{\#}$- $F^{\#}$-$D^{\#}$) ตอนท้ายชุดเป็นการรัวพยางค์เสียง /ʔɯ:/ และเสียงจากนาสิก /hɯ:/ สลับกัน โดยมีลักษณะเป็นเสียงที่เปล่งเสียงออกโดยการปิดปากทั้งหมด



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.85 แสดงวลีทำนองที่ 6 ตอนที่ 2 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 6 คำสวด "มา" /ma:/ การดำเนินทำนองต่อเนื่องจากวลีทำนองที่ 5 โดยเชื่อมเสียงด้วยการเปิดปากปล่อยเสียง /ma:/ ที่ละน้อย ๆ กระบวนการเปล่งเสียงนี้เป็นลักษณะการเลื่อนเสียง การเปล่งเสียงพยางค์อย่างช้า ๆ จึงเกิดเสียงพยางค์ /mɔ:/ ในตอนต้นพยางค์ และต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงสระ /ʔa:/ โดยทำนองเป็นการลากเสียงยาววรรณะเสียง $D^{\#}$ จากนั้นเป็นการต่อเติมทำนองโดยการแทรกพยางค์เสียงนาสิก /hɯ:/ วรรณะเสียง $F^{\#}$ ตวัดมาหาเสียงศูนย์กลางทำนอง $D^{\#}$ พยางค์เสียง /ʔa:/ เป็นระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากนั้นลากเสียง $D^{\#}$ ลักษณะคลอนเสียงเสียงตรงและปิดด้วยการกลายเสียงเป็น /ʔaj/ ตามลำดับ เป็นการปิดวลีทำนองที่ 6



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.86 แสดงวลีทำนองที่ 7 ตอนที่ 2 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 7 เป็นพยางค์เสียง /ha:/ เป็นการพรมรัวเสียง $F^{\#}$ จากนั้นย้ายวรรณะเสียงมาอยู่ในเสียงศูนย์กลางทำนอง $D^{\#}$ พยางค์เสียง /ʔa:/ มีลักษณะชะงักเสียงเล็กน้อยและลากเสียงยาว จากนั้นกระบวนการเปล่งเสียงลักษณะคลอนเสียง และปิดด้วยเสียงพยางค์ /ʔaj/ โดยการกลายเสียงในตำแหน่งนี้มีทำนองยังต่อเนื่องด้วยการเอื้อนเสียงในลักษณะพรมย้อนเสียง วรรณะเสียง $D^{\#}$ จึงทำให้เกิดเสียง /je:/ เพิ่มเติมขึ้นในช่วงท้าย นี้แสดงให้เห็นถึงการเน้นท้ายพยางค์อย่างชัดเจน

สรุป โครงสร้างทำนองตอนที่ 2 ดังนี้

ตารางที่ 5.9 แสดงรูปแบบกระบวนทำนองตอนที่ 2 บทสหัสสนัย

ตอนที่ 2								
วลีทำนอง	5			6		7		
ลำดับวลีย่อย	1	2	3	1	2	1	2	3
สถานภาพของวลีย่อย	ต	ก	ห	ต ก	ห	ต	ก	$ห_1$
คำ		ธมฺ		มา				
พยางค์เพิ่มเติม	ʔe:					ha:		
เสียงโครงทำนอง	C#-C#	C#-D#	D#	D#	F#-D#	F#-D#	D#	D#

ตอนที่ 3

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.87 แสดงตอนที่ 3 บทสหัสสนัย

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.88 แสดงวลีทำนองที่ 8 ตอนที่ 3 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 8 คำสวด “กุ” /ku/ ในวรรณะเสียง D# เมื่อเปล่งเสียงคำสวดในลักษณะลากเสียงยาวในทำนอง ทำให้คำสวดกลายเสียงเป็น /koː/ จากนั้นเป็นการต่อเติมทำนองโดยการแทรกพยางค์เสียงนาสิก /hɯː/ ขั้นระหว่างเสียงสระ /o/ ของคำสวด จากนั้นลากเสียงยาวลักษณะสั่นเสียงในลำคอ ลากเสียงตรง และกลายเสียงเป็น /ʔɔj/ ปิดพยางค์ตามลำดับ

9

sāː hɯ́ː ʔāː ʔàː ʔāː j
ส

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.89 แสดงวลีทำนองที่ 9 ตอนที่ 3 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 9 คำสวด “ส” /sa/ เปล่งเสียงในระดับ D# ลักษณะพยางค์เดี่ยว ต่อเนื่องด้วยการเอื้อนลักษณะเทิร์น 1 ชุด ในวรรณะเสียง D# ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนองของชุดทำนองดังกล่าว โดยการใช้เสียงนาสิก /hɯː/ และเสียงพยางค์ /ʔaː/ในการดำเนินทำนอง (F# - D# - C# - D#) เสียงลูกคลื่น และปิดด้วยการกลายเสียงสระ /a/ เป็นเสียง /ʔaj/

10

láː háʔāː ʔàː j jāː t ŋāː hɯ́ː ʔāː hɯ́ː ʔāː j
ลา ยสฺ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.90 แสดงวลีทำนองที่ 10 ตอนที่ 3 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 10 คำสวด “ลา” /laː/โปรยเสียงจากเสียง F# ลงมาหา D# เป็นระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ มีการสะบัดเสียง จากเสียง F# ลงมาหาเสียง D# อีกหนึ่งครั้ง และลากเสียง D# ยาวเป็นระยะโน้ตตัวขาว จากนั้นต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียง /ʔaː/ วรรณะเสียง C# ลักษณะคลอนเสียง และเลื่อนวรรณะเสียงขึ้นไปหาเสียง D# ก่อนจะเป็นการเปล่งเสียงพยางค์ต่อไปนั้น มีการกลายเสียงสระเดิม /a/ เป็นเสียง /aj/ วรรณะเสียง D# ก่อนจะต่อเนื่องด้วยเสียงคำสวด “ยสฺ” /jat/ ในวรรณะเสียง D# เช่นเดิม กระบวนการเปล่งเสียงแบ่งพยางค์ออกได้เป็นสองส่วนคือ /ja . ʔat/ โดยออกเสียงอย่างต่อเนื่องกัน

จากนั้นเป็นการต่อเติมทำนองโดยการเพิ่มพยางค์ที่ไม่อยู่ในคำสวด คือ /ŋaː/ โดยใช้เทคนิคการพรมเสียง D# โดยมีเสียง F# เป็นเสียงผ่านอยู่ด้านบน จากนั้นเป็นการแทรกเสียงนาสิก /hɯː/ ในวรรณะเสียง F# เข้ามาระหว่างเสียงสระ /a/ ซ้ำในลักษณะเดียวกัน 2 ครั้งแต่ครั้งที่สองมี

ความกระชั้นขึ้นจากเดิม จากนั้นลากเสียงยาวลักษณะคลอนเสียง และกลายเสียงจากเสียงสระเดิม /a/ไปเป็นเสียงสระ /aj/ จบวลีทำนองที่ 10 และตอนที่ 3

11

sā mē: ʔē ʔe: ŋ ŋā: há ʔā: háʔā: háʔā: háʔā: háʔā: ʔā ʔā: ʔā ʔā:
สมิงฺ

ʔā: ʔā: hɯ́: ʔà: ɔ:j ŋā: hɯ́:ʔā: hɯ́:ʔā: j ŋá: há ʔā:

j ʔē: t

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.91 แสดงวลีทำนองที่ 11 ตอนที่ 3 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 11 คำสวด "สุมึ" /smiŋ/ เริ่มเปล่งเสียงในวรรณะเสียง $F^{\#}$ ซึ่งเป็นเสียงด้านบนของเสียงศูนย์กลางทำนอง ($D^{\#}$) มีการแยกพยางค์เสียงเป็น /sa .me.ʔe.ʔeŋ/ ควบคู่กับเทคนิคการพรมเสียงในตำแหน่งของพยางค์ /me:ŋ / จะสังเกตเห็นได้ว่าเสียงสระ /i/ ได้กลายเป็นเสียงสระ /e/ เมื่อคำดังกล่าวอยู่ในทำนอง ทำนองคงที่วรรณะเสียง $F^{\#}$ จากนั้นเป็นการต่อเติมทำนอง โดยใช้คำที่ไม่ใช่คำสวดมาสร้างทำนอง คือ /ŋa:/ ด้วยการพรมเสียงในวรรณะเสียง $F^{\#}$ ต่อเนื่องกันนั้นเป็นการรัวเสียง ในวรรณะเสียงเดิม ($D^{\#}$) พยางค์เสียง /ʔa:/ ต่อเนื่องกันและทำให้ทำนองกระชั้นขึ้นโดยการลดอัตราความยาวของโน้ตหลักสั้นลงเป็นลำดับ ๆ จนกลายเป็นเสียงรัวในที่สุด ในช่วงท้ายมีการชะงักเสียงเล็กน้อยก่อนจะเป็นการลากเสียงยาวลักษณะคลอนเสียงในวรรณะเสียงเดิม

จากนั้นทำนองเริ่มพยางค์ใหม่คือ /ʔa:/ ในวรรณะเสียง $D^{\#}$ ลักษณะทำนองเอื้อนแบบเมลิสเมติก เริ่มเปล่งเสียงพยางค์ในลักษณะชะงักเสียงเล็กน้อยจากนั้นจึงลากเสียงยาว คือ พยางค์ /ʔa/ ในวรรณะเสียงเดิมจากนั้นพยางค์ /ʔa:/ ในวรรณะเสียง $C^{\#}$ เลื่อนขึ้นมาเสียง $D^{\#}$ ลากเสียงยาวจากนั้นเป็นการแทรกด้วยพยางค์เสียงนาสิก /hɯ:/ วรรณะเสียง $F^{\#}$ ระหว่างเสียงสระ / a / โดยสระ /a / หลังเสียงนาสิกนี้วรรณะเสียง $C^{\#}$ ลากเสียงยาวระยะหนึ่ง จากนั้นเป็นการกลายเสียงเป็น /ʔɔ:j / ขณะเดียวกันเป็นการเลื่อนทำนองขึ้นไปเสียง $D^{\#}$ และลากเสียงยาว จากนั้นพยางค์ตั้งต้นใหม่ /ŋa:/ อยู่ในวรรณะเสียงที่ต่อเนื่องคือ $D^{\#}$ ในลักษณะพรมเสียง จากนั้นเป็นการตวัดเสียง

$D^{\#}$ ด้วยเสียงพยางค์ /ʔa: / จำนวน 2 ชุด ลากเสียงยาวลักษณะคลอนเสียง และกลายเสียงเป็น /ʔaj/ ตามลำดับ เพื่อทำนองและการเปล่งเสียงคำสวดที่ต่อเนื่องต่อไป คือพยางค์ /ŋa:/ วรรณะเสียง $F^{\#}$ ลักษณะเสียงยาวระยะหนึ่งและรัวเสียงติดต่อกับการกลายเสียงตอนท้ายเป็น /haj/ จากนั้นเป็นพยางค์ /ʔe:/ ในวรรณะเสียง $D^{\#}$ ลากเสียงยาว และปิดพยางค์ด้วยเสียง /ʔet / จบวลีทำนองที่ 11 และตอนที่ 3

จากทำนองที่ผ่านมานี้เป็นการแสดงให้ถึงการดำเนินทำนองโดยการต่อเติมทำนองขึ้น (Melodic Prolongation) โดยเทคนิคในการตกแต่งด้วยเทคนิคในการออกเสียงต่าง ๆ โดยในคำสวดไม่ว่าจะเป็นส่วนต้น ส่วนแกนทำนอง หรือส่วนหางของทำนองจะมีการสร้างทำนองให้ยาวมากขึ้นโดยการแทรกพยางค์ /ŋa:/ และดำเนินทำนองแบบพรมเสียงและสะบัดเสียงกระชั้นทำนองมากขึ้นเป็นลำดับ จนเป็นเสียงเดียวในที่สุด ตำแหน่งแกนทำนองของทำนองนี้ ถูกทำให้ไม่โดดเด่น ด้วยปริมาณของทำนองส่วนต้นและส่วนหางนั้นมีปริมาณมากกว่าอย่างเห็นได้ชัด

สรุปลักษณะการดำเนินทำนองในตอนที่ 3 นี้เป็นการดำเนินทำนองที่ประกอบคำสวดจำนวน 4 คำ โดยสามคำแรก (กุ ส ลา) นั้นเป็นการตกแต่งทำนองต่าง ๆ ที่มีลักษณะเหมือนกัน คือ ตกแต่งบริเวณของคำและตกแต่งบริเวณท้ายคำด้วยการเอื้อน ส่วนกรณีคำสวด ลา /la:/ นั้นมีลักษณะทำนองเช่นเดียวกับที่กล่าวมา โดยมีคำสวด ยสฺ /jat/ แทรกเป็นส่วนหนึ่งของการเอื้อนเพื่อขยายทำนองภายหลังคำสวด ลา ทำนองในตอนที่ 3 นี้มีรูปแบบการดำเนินทำนองเหมือนกับตอนที่ 2 ที่ผ่านมา โดยประกอบไปด้วยการคำสวดช่วงแรกมีการตกแต่งในระยะสั้น ๆ ส่วนคำสวดสุดท้ายจะมีการตกแต่งลักษณะการต่อเติมทำนองมากที่สุด รูปแบบในส่วนย่อยของการดำเนินทำนองยังคงเหมือนเดิม คือ เริ่มด้วยคำสวด จากนั้นตามด้วยการตกแต่งทำนองของคำนั้น ๆ ตามด้วยการเปล่งในลักษณะคลอนเสียง ลากเสียงตรง และกลายเสียงสระในช่วงท้ายของทำนองเป็นการปิดทำนอง ตามลำดับ รูปแบบนี้เกิดขึ้นกับคำสวดหรือพยางค์ต่าง ๆ จากกระบวนทำนองดังที่กล่าวมานี้ สามารถสรุปรูปแบบโครงสร้างทำนองตอนที่ 3 ได้ดังนี้

ตารางที่ 5.10 แสดงรูปแบบกระบวนทำนองตอนที่ 3 บทสหัสสนัย

ตอนที่ 3												
วลีทำนอง	8	9	10				11					
ลำดับวลีย่อย	-	-	1	2		2	1	2	3	4		5
สถานภาพ	ต ก ห	ต ก ห	ต ก	ห$_1$		ห$_2$	ต		ก	ห$_1$		ห$_2$
คำ	กุ	ส	ลา		ยสุ		สมึ					
พยางค์เพิ่มเติม	-	-	-	ʔa:		ŋa:	-	ŋa:	ʔa:	ʔa:	ŋa:	ŋa:
เสียงโครงทำนอง	D#	D#	F#-D#	C#-D#		D#	F#	F#	D#	C#	D#	F#-D#

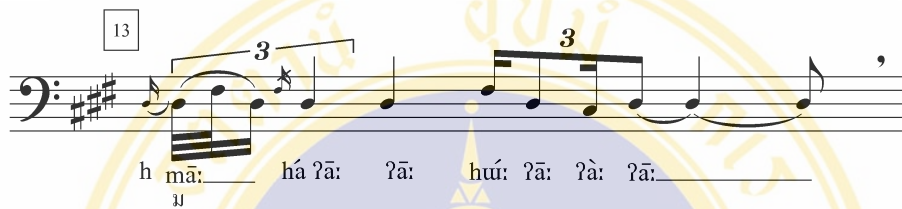
ตอนที่ 4

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.92 แสดงตอนที่ 4 บทสหัสสนัย

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.93 แสดงวลีทำนองที่ 12 ตอนที่ 4 บทสหัสสนัย

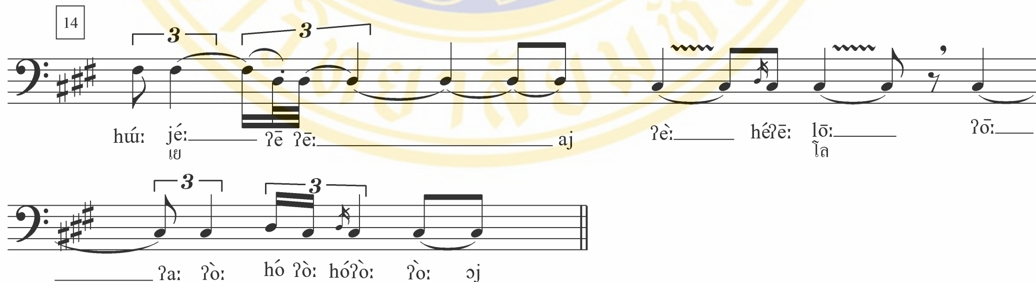
วลีทำนองที่ 12 คำสวด “ส” /sa/ ลักษณะพรมเสียงโดยมีเสียง D# เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง และเสียง F# เป็นเสียงผ่านอยู่ด้านบนเสียงศูนย์กลางทำนอง จากนั้นทำนองมีการแทรกเสียงตวัดเป็นพยางค์เสียงนาสิก /hɯː/ ในระดับ F# ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔaː/ ลักษณะคลอนเสียงในวรรณะเสียง F# และกลายเสียงเป็น /ʔaj/ อย่างต่อเนื่องในวรรณะเสียงเดิม

วลีทำนองที่ 13 คำสวด “ม”



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.94 แสดงวลีทำนองที่ 13 ตอนที่ 4 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 13 ออกเสียง “ม” (ma)ในลักษณะพรมประกอบกับการสะบัดตอนต้นพยางค์ด้วยเสียง /hɯː/ เหมือนกับคำสวด ส ในวลีทำนองที่ 12 จากนั้นมีการเอื้อนลักษณะเทิร์นโดยการใช้เสียงนาสิก /hɯː/ และเสียงปกติ /ʔaː/ (/ha-ʔaː-ʔaː-ʔaː/) โดยวรรณะเสียงสูงสุด (F#) ของชุดเท่านั้นที่ใช้พยางค์เสียงนาสิก



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.95 แสดงวลีทำนองที่ 14 ตอนที่ 4 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 14 คำสวด “เย” /jeː/ วรรณะเสียง F# มีการออกเสียงนาสิก /hɯː/ แทรกขึ้นก่อนเล็กน้อย จากนั้น โปรยเสียงลงมาเสียงศูนย์กลางทำนอง D# อย่างกลมกลืน ชะงักเสียงเล็กน้อยและ ลากเสียงยาว ระยะหนึ่งและกลายเสียงพยางค์เป็น /ʔaj/ ในวรรณะเสียง D# เป็นการปิดพยางค์

จากนั้นเป็นกลุ่มทำนองถัดมา เริ่มด้วยพยางค์เสียง /ʔe/ วรรณะเสียง C$^{\#}$ ลักษณะคลอนเสียง ต่อเนื่องด้วยแทรกเสียงสะบัดอย่างรวดเร็วจากเสียง D$^{\#}$ จากนั้นเป็นการออกเสียงคำสวด โล /lo:/ ในระดับ C$^{\#}$ ลักษณะคลอนเสียงเล็กน้อย และการหยุดหายใจ

จากนี้เป็นการนำเสียงสระ/o/ ของคำสวด "โล" /lo:/ มาดำเนินทำนองโดยการสร้างพยางค์เพิ่มเติมเพื่อใช้ดำเนินทำนอง โดยเริ่มจากพยางค์ /ʔo:/ อยู่ที่วรรณะเสียง C$^{\#}$ เสียงยาวเพียงระยะสั้น ๆ และกลายเสียงสระเป็น /ʔa:/ การต่อเติมทำนองของคำสวด "โล" ยังคงดำเนินต่อไปด้วยเริ่มพยางค์ /ʔo:/ ในวรรณะเสียงเดิมอีกครั้ง ลักษณะทำนองเป็นการรัวเสียงสั้น ๆ โดยมีเสียง /ho/ เป็นพยางค์ของวรรณะเสียงด้านบน (D$^{\#}$) ของการรัว การต่อเติมทำนองจากคำว่า "โล" ในตอนสุดท้าย ด้วยพยางค์ /ʔo:/ อีกครั้งหนึ่งลักษณะลากเสียงตรงและกลายเสียงเป็น /ʔɔj/ ในระดับ C$^{\#}$ สรุปรูปแบบกระบวนการดำเนินทำนองตอนที่ 4 ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 5.11 แสดงรูปแบบกระบวนทำนองตอนที่ 4 บทสหัสสนัย

ตอนที่ 4							
วลีทำนอง	12	13		14			
ลำดับวลีย่อย	-	-		1	2		
สถานภาพของวลีย่อย	ต ก ห	ต ก ห		ต	ห		
คำ	ส	ม	-	เย		โล	
พยางค์เพิ่มเติม					ʔe:		ʔo:
เสียงโครงทำนอง	D#	D#	D#	F#-D#	C#	C#	C#

ตอนที่ 5

15 kò ʔó: hɯ́ɯ: ʔō: ɔj 16 tā: hɯ́ɯ: ʔā: ʔà:
กุ ต

ʔā: j hɯ́ɯ: lá: 17 ʔā: ŋ ŋā: ʔā ʔà: ʔà: j tɕʰà ʔā: há ʔā:
รุ ฌา

hɯ́ɯ: ʔà: ʔā: ʔà: ʔā: ʔà: ʔā: ʔā: j 18 hná: ʔā ʔā: ʔā: ŋ
น

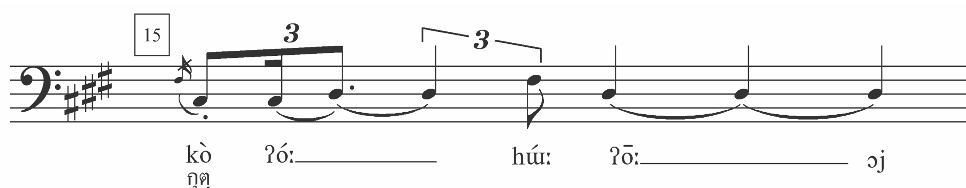
ŋā: ʔā ʔà: j pʰ à ʔà: jt nā: j hɯ́ɯ: ʔā: hɯ́ɯ: ʔā: j 19 só:
ผสุ โส

ʔó: ɔj ʔō ʔō: hó ʔō: ɔ:j hɔ̀ ʔó: 20 hó:
โห

tī: ʔīe: aj ʔīē: ʔīé: ʔīè: ʔīè: a: ʔē: hé ʔē: ʔē:
ติ อิ

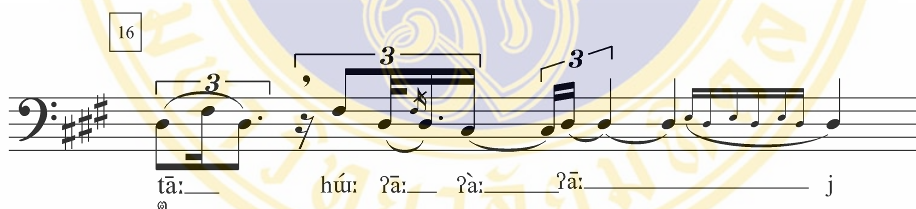
hé ʔē: hé ʔē: aj mē: ʔē ʔē ʔē: hé ʔē: hé ʔē: aij hɯ́ɯ:
เม

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.96 แสดงตอนที่ 5 บทสหัสสนัย



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.97 แสดงวลีทำนองที่ 15 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 15 คำสวด กุต /kut/ ตอนต้นพยางค์เป็นการสะบัดเสียงจากเสียง F$^{\#}$ ลงมาหาเสียง C$^{\#}$ และกักเสียงสุดท้ายเล็กน้อย แล้วจึงเปล่งเสียงพยางค์ต่อมาคือ /ʔo:/ ทำนองเลื่อนจากเสียง C$^{\#}$ ไปหาเสียง D$^{\#}$ ลักษณะการเปล่งคำสวด "กุตฺ" โดยรวมนี้เป็นการแยกพยางค์ได้เป็นจำนวน 2 พยางค์ คือ /ko/ /ʔo:/ หลังจากแยกพยางค์แล้วลากเสียงพยางค์ท้ายมีความยาวระยะหนึ่งและแทรกการตวัดเสียงด้วยพยางค์เสียงนาสิก /hɯ:/ วรรณะเสียง F$^{\#}$ และกลับมาหาเสียง D$^{\#}$ ด้วยพยางค์ /ʔo:/ อีกครั้ง จากนั้นลากเสียงยาวและกลายเสียงเป็น /ʔɔj/ ในตอนท้ายพยางค์เพื่อเป็นการปิดพยางค์ เมื่อพิจารณาภาพรวมเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองในวลีทำนองนี้มีลักษณะเอื้อนอินเวิร์ทเทิร์น มีลำดับเสียงต่าง ๆ ดังนี้ C$^{\#}$ - D$^{\#}$ - F$^{\#}$ - D$^{\#}$



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.98 แสดงวลีทำนองที่ 16 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 16 ออกเสียงคำสวด "ต" /ta/ ในลักษณะพรมเสียง D$^{\#}$ โดยมีเสียง D$^{\#}$ เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง และเสียง F$^{\#}$ เป็นเสียงผ่านอยู่ด้านบนเสียงศูนย์กลางทำนอง จากนั้นมีการเอื้อนลักษณะเทิร์น โดยการใช้เสียงนาสิก /hɯ:/ ในวรรณะเสียง F$^{\#}$ และเสียงอื่นที่เหลือเป็นพยางค์ /ʔa:/ และมีการพรมเสียงสั้น ๆ แทรกอยู่ในเสียงที่สอง (D$^{\#}$) ของชุดเอื้อน (/hɯ: . ʔa: . ʔa: . ʔa:/) ตอนท้ายของเอื้อนเป็นการรัวเสียง D$^{\#}$ โดยมีเสียง E เป็นเสียงด้านบนของการรัว จากนั้นกลายเสียงพยางค์เป็น /ʔaj/ ในตอนท้าย

17

hɯ́ː láː ʔāː ŋ ŋāː ʔā ʔàː ʔàː j tɕʰà ʔāː háʔāː
รํ ฌา

hɯ́ː ʔàː ʔāː ʔàː ʔāː ʔàː ʔāː ʔāː j

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.99 แสดงวลีทำนองที่ 17 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย

วลีทำนอง 17 คำสวด "รํ" /raŋ/ วรรณะเสียง F# มีเสียงนาสิกแทรก /hɯː/ ก่อนคำสวด โดยมีวรรณะเสียงเดียวกัน คือ F# อย่างไรก็ตามการออกเสียงคำสวด "รํ" นี้มิได้ออกเสียงตรงตามกับคำสวด แต่ออกเสียงเป็น /laːŋ/ โดยแยกพยางค์เป็น / la . ʔaːŋ/ ก่อนจะปิดด้วยตัวสะกดของคำนั้นมีการลากเสียงสระ /aː/ ลักษณะยาวและคลอนเสียง จากนั้นจึงปิดพยางค์ด้วยเสียง /ʔaŋ/ จากนั้นเป็นพยางค์เพิ่มเติม คือ /ŋaː/ ลักษณะพรมเสียง D# โดยมีลักษณะพิเศษตรงที่มีการชะงักเสียงทันทีที่พรมถึงเสียงสุดท้ายของการพรมแล้วและต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔaː/ ในวรรณะเสียง C# อย่างทันทีทันใด จากนั้นลากเสียงยาวชั่วขณะและกลายเสียงเป็น /ʔaj/

จากนั้นคำสวด "ฌา" /tɕʰaː/ เป็นลักษณะการเอื้อนลักษณะอินเวิร์ทเทิร์น เริ่มเปล่งเสียงด้วยวรรณะเสียง C# สิ้นสุดการเอื้อนที่วรรณะเสียง D# โดยใช้เสียงสระ /a/ ของคำสวดในการสร้างพยางค์เพิ่มเติมในการดำเนินทำนองคือ เสียง /ʔaː/ เสียงสูงสุดของเอื้อนคือ F# เป็นเสียงนาสิก จากนั้นลากเสียงยาว และมีการแทรกด้วยพยางค์เสียงนาสิก /hɯː/ วรรณะเสียง F# และต่อเนื่องด้วยการเอื้อนในลักษณะเดียวกับเสียง /tɕʰaː/ ที่ผ่านมา แต่มีการเพิ่มเอื้อนมากขึ้นด้วยทำนองจากการแยกพยางค์ /a/ ลักษณะพรมย้อน โดยกระชั้นตอนท้าย จากนั้นเป็นการลากเสียงยาว และจากนั้นเป็นการคลอนเสียง ช่วงสั้น ๆ และกลายเสียงเป็น /ʔaj/ เป็นการปิดพยางค์และแสดงการจบวลีทำนอง

18

hná: ʔā ʔā: ʔā: ŋ
นำ
ŋā: ʔā ʔà: j pʰa ʔā: jt nā: j hɯ́: ʔā: hɯ́: ʔā: j
ผสฺ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.100 แสดงวลีทำนองที่ 18 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย

วลีทำนอง 18 คำสวด “นำ” /naŋ/ การเปล่งเสียงมีเสียงในวรรณะเสียง C# ก่อนคำสวด พบว่ามีการเสียงนาสิก /hɯ:/ แทรกขึ้นก่อนเล็กน้อย จากนั้นเป็นการเปล่งคำสวด “นำ” /naŋ/ ลักษณะพรมเสียง F# และต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียงสระของคำสวด (/a:/) ในวรรณะเสียง D# ลักษณะชะงักเสียงเล็กน้อยและลากเสียงยาว และกลายเสียงเป็น /ʔaŋ / ช่วงท้ายพยางค์ จากนั้นเป็นพยางค์ /ŋa:/ ลักษณะพรมเสียง D# โดยมีลักษณะพิเศษตรงที่มีการชะงักเสียงทันทีที่พรมถึงเสียงสุดท้ายของการพรมแล้วและต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔa:/ ในวรรณะเสียง C# อย่างทันทีทันใด ในลักษณะคลอนเสียงและกลายเสียงเป็น /ʔaj/ จากนั้นเป็นการคำสวด “ผสฺ” (Pʰat) เป็นลักษณะการเอื้อนเสียงแบบกลุ่มเสียง เป็นการแยกพยางค์เป็น /pʰa: . ʔa: . ʔa:j . ʔat/ อย่างไรก็ตามคำสวดนี้มีการกลายเสียงสระเป็น /aj/ ก่อนมีการปิดพยางค์ด้วยเสียงตัวสะกด / t / โดยเสียงตัวสะกดนี้ถูกกลบเกลื่อน ทำให้ออกเสียงไม่ชัดเจนอย่างเช่นการออกเสียงคำดังกล่าวโดยปกติ จากนั้นเป็นการเพิ่มพยางค์เพิ่มเติม ไม่อยู่ในบทสวด คือพยางค์ /na: /ลักษณะลากเสียงสระ /a: / ยาวชั่วขณะและกลายเสียงเป็น /ʔaj/ จากนั้นเป็นการแทรกด้วยพยางค์เสียงนาสิก /hɯ:/ วรรณะเสียง F# จึงย้อนมาพยางค์ /ʔa/ ในวรรณะเสียง D# เหมือนเดิม ซึ่งมีการแทรกพยางค์เสียงนาสิกนี้ 2 ชุดด้วยกัน จากนั้นจึงกลายเสียงเป็น /ʔaj/ เป็นการปิดพยางค์ และแสดงการจบวลีทำนอง

19

só: ʔó: ɔj ʔō ʔō: hó ʔō: ɔ̀:j hɔ̀ ʔō:
โส โห

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.101 แสดงวลีทำนองที่ 19 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 19 คำสวด “โส” /so:/ วรรณะเสียง F# ลักษณะลากเสียงยาว จากนั้นพยางค์เสียงสระของคำสวดนั้นคือ /o / ตกแต่งทำนองลักษณะพรมเสียง F# ลากเสียงยาวและกลาย

เสียงเป็น /ʔɔj/ จากนั้นเลื่อนเสียงมาที่เสียง D# ด้วยพยางค์ /o/ ซึ่งเป็นเสียงสระของคำสวด (โย) ลักษณะชะงักเสียงเล็กน้อยและลากเสียงยาว แทรกการสะบัดเสียงจากเสียง F# ลงมาหาเสียง D# ลากเสียงตรง และกลายเสียงเป็น /wɔj/ ขณะเดียวกันเลื่อนเสียงลงมาหาเสียง C# จากนั้นเป็นเสียงคำสวด "โห" เป็นการเอื้อนเสียงแบบกลุ่มเสียงโดยแยกพยางค์ออกเป็น /hɔ/ /ʔoj/ โดยพยางค์แรก /hɔ / อยู่ในวรรณะเสียง C# มีการชะงักเสียงในลำคอเล็กน้อย จากนั้นเป็นพยางค์ /ʔoj/ ในวรรณะเสียง D# ลักษณะลากเสียงยาว ข้อสังเกตในการออกเสียงคำสวด "โห" คือ มิได้ออกเสียงสระ "โ- " /oː/ แต่เป็นเสียงสระ "-อ" /ɔː/ เป็นเสียง /hɔː/ จากนั้นก็ลากเสียงตรง และหยุดหายใจ



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.102 แสดงวลีทำนองที่ 20 ตอนที่ 5 บทสหัสสนัย

วลีทำนอง 20 พยางค์เพิ่มเติม /hoː/ วรรณะเสียง F# ลักษณะลากเสียงยาว และเลื่อนลงมาหาเสียง D# และลากเสียงตรงระยะสั้น ๆ หยุดเล็กน้อย จากนั้นเป็นคำสวด "ติ" /ti/ เป็นการเปล่งเสียงลักษณะเอื้อนแบบกลุ่มเสียง จากนั้นกลายเสียงเป็น /jaj/ สังเกตว่าคำสวดมีเสียงสระ /i/ และการเปล่งเสียงตอนที่ต้นพยางค์ ออกเสียง /ti/ แต่ช่วงกลางที่มีลักษณะเสียงยาวนั้นกลายเป็นเสียง /e/

จากนั้นเป็นการคำสวด "อิ" /ʔi/ เป็นการดำเนินทำนองด้วยใช้เสียงสระ /i / ของคำสวดลักษณะเป็นทำนองที่เน้นพยางค์เดี่ยว ในวรรณะเสียงและลำนำที่โดดเด่น คือ " /ʔeː. ʔeː . ʔeː/" (D# - F# - C#) มีลำนำ ต่างจากเดิมซึ่งเป็นจังหวะลอย เปลี่ยนไปเป็นจังหวะลำนำแบบสม่ำเสมอ หรือ สามารถกำหนดจังหวะเคาะ ได้อย่างชัดเจน ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นเพียงกลุ่มวลีย่อยเท่านั้น ต่อจากนั้นทำนองได้ย้อนไปสู่จังหวะลอยอย่างเช่นเดิม โดยเสียงสุดท้ายของการเอื้อนมีลักษณะยาวกว่าสองเสียงแรกเล็กน้อย จากนั้นหยุดหายใจ ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔeː/ ลักษณะลากเสียงยาวในวรรณะเสียง C และกลายเสียงเป็น /jaː/ จากนั้นพยางค์เสียง /ʔeː/ วรรณะเสียง C# ลักษณะสะบัดเสียง จาก F# ไปหาเสียง D# ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง และต่อเนื่องด้วยการเอื้อนลักษณะเทิร์นในวรรณะเสียง C# (D# - C# - C – C#) โดยสำเนียงการเอื้อนนี้มีความแตกต่างจากการเอื้อนใน

ลักษณะเดียวกันที่ผ่านมา คือการใช้เสียงต่ำสุดของชุดเอื้อนเป็นเสียง C จึงเกิดระยะขั้นคู่ ระหว่าง C - C# เท่ากับ คู่ 2 ไมเนอร์ จากนั้นเป็นการสะบัดเสียง C# จำนวน 2 ชุด และลากเสียงยาวและกลายเสียงเป็น /jaj/ ในวรรณะเสียงเดียวกัน

คำสวด "เม" /meː/ ลักษณะทำนองเป็นการพรมเสียง C# และชะงักเสียงในเสียงสุดท้าย จากนั้นใช้เทคนิคชะงักเสียง พยางค์ /ʔe/ วรรณะเสียงเดิมอีก 1 ครั้ง และลากเสียงยาวในพยางค์ต่อมา จากนั้นใช้เทคนิคการรัวเสียงระดับ C# (D# - C#) ตอนที่ท้ายลากเสียงตรงชั่วขณะจากนั้นเป็นการกลายเสียงเป็น /jiaŋ/ ในวรรณะเสียงเดียวกัน ต่อเนื่องด้วยตวัดหางเสียง ลักษณะเสียงขึ้นนาสิก /hɯː/ ในวรรณะเสียง F# เป็นระยะขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคท์ และเป็นตำแหน่งของทำนองที่ยืดระยะได้ตามใจผู้สวด (Fermata) ต่อจากนั้นจึงการหยุดทำนอง การหยุดตรงนี้เป็นการ
หยุดนานที่สุดของทำนองสวดบทนี้

ตารางที่ 5.12 แสดงรูปแบบกระบวนการดำเนินทำนองตอนที่ 5 บทสหัสสนัย

ตอนที่ 5															
วลีทำนอง	15	16		17			18		19		20				
ลำดับวลีย่อย		1	2	1	2		1	2			1	2	3		
สถานภาพวลีย่อย	ต ก ห	ต ก	ห	ต ก	ห		ต ก	ห	ต ก	ห	ต	ก	ห		
คำ	กุตฺ	ต		รํ	-	ญา	นํ	ผสุ	โส	โห	-	ติ	อิ	-	เม
พยางค์เพิ่มเติม					ŋaː		ŋaː				hoː		ʔeː	ʔeː	
เสียงโครงทำนอง	C#-D#	D#-D#		F#-D#	D#	F#D#	C#-D#	D#- D#	F#-D#	C#-D#	F#-D#	D#	D#-C#	D#	D#

ตอนที่ 6

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.103 แสดงตอนที่ 6 บทสหัสสนัย

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.104 แสดงวลีทำนองที่ 21 ตอนที่ 6 บทสหัสสนัย

วลีทำนอง 21 จากนั้นขึ้นทำนองด้วยพยางค์เสียง /ʔeː/ ในวรรณะเสียง $C^{\#}$ ที่ต่อเนื่องจากวรรคที่ผ่านมา ตวัดขึ้นไปหาเสียง $D^{\#}$ และลากเสียงยาว ต่อเนื่องด้วยการใช้เทคนิคการรัวเสียงในวรรณะเสียง $D^{\#}$ (ระหว่างเสียง $F^{\#}$ และ $D^{\#}$) ต่อเนื่องด้วยการเอื้อนลักษณะเทิร์น ($D^{\#}$ - $C^{\#}$ - C - $C^{\#}$) เสียง C มีลักษณะชะงักเสียงเล็กน้อย และต่อเนื่องด้วยพยางค์เสียง /ʔeː/ ในวรรณะเสียงเดียวกัน กล่าวคือการตกแต่งทำนองนี้ เป็นการใช้เทคนิครัวและเอื้อนลักษณะเทิร์นต่อเนื่องกัน โดยที่เสียงรัวในตอนที่ต้นนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการเอื้อนด้วย จากนั้นต่อเนื่องด้วยการรัวเสียง $C^{\#}$ ระยะสั้น ๆ และมีลำนำที่กระชั้นตอนท้ายเล็กน้อย จากนั้นลากเสียงยาวอย่างต่อเนื่องในวรรณะเสียงเดิมระยะหนึ่ง และกลายเสียงเป็น /jɔj/ เป็นการปิดพยางค์ /ʔeː/ จากนั้นเป็นคำสวด “ธมฺ” และ “มา” มีการ

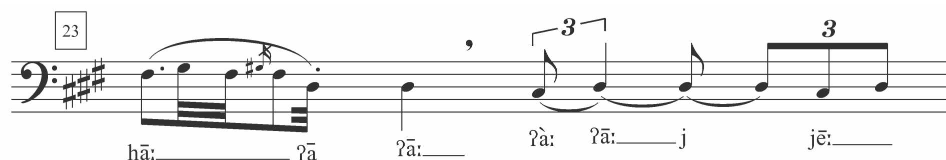
ออกเสียงคำสวดและดำเนินทำนองในลักษณะเดียวกันกับ วลีทำนองที่ 5 และ 6 ของตอนที่ 2 แต่มีการประดับประดาทำนองที่แตกต่างกันบ้างเพียงเล็กน้อย

ลักษณะทำนองเป็นทำนองเอื้อนแบบเมลิสเมติก โดยเป็นการแยกคำสวดนี้ออกเป็นพยางค์ต่าง ๆ เป็น 3 ส่วน คือ /tʰa .ʔaː .ʔam/ ทำนองเคลื่อนที่จากวรรณะเสียง C# ไปหาเสียง D# เริ่มจากพยางค์ /tʰa .ʔaː/ (วรรณะเสียง C# - D#) ลากเสียงยาวระยะหนึ่งแล้วจึงปิดด้วยตัวสะกด /m/ เสียง / -ʔam/ ซึ่งเสียงยังคงลากต่อเนื่องกับการเอื้อน ภาพรวมของการเอื้อนในตำแหน่งนี้เป็นการรวมเทคนิคการตกแต่งทำนองสามอย่างเข้าด้วยกัน คือ สะบัดเสียง รัวเสียง และการเอื้อนลักษณะเทิร์น เกิดลักษณะเป็นเอื้อนลักษณะเทิร์นและอินเวิร์ทเทิร์นต่อเนื่องกันในหนึ่งชุด (F# - D#- C# - D#- F#-D#) ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองด้วยเสียงจากลำคอคือพยางค์เสียง /ʔɯː/ และเสียงนาสิก /hɯː/ สลับกัน โดยมีลักษณะเป็นเสียงที่เปล่งเสียงออกโดยการปิดปากทั้งหมด



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.105 แสดงวลีทำนองที่ 22 ตอนที่ 6 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 22 เสียงยาวต่อเนื่องจากวลีทำนองที่ 21 คำสวด “มา” การดำเนินทำนองต่อเนื่องจากวลีทำนองที่ 21 โดยการเชื่อมเสียงด้วยการเปิดปากปล่อยเสียง /maː/ ที่ละน้อย ๆ กระบวนการเปล่งเสียงพยางค์ /maː/ อย่างช้า ๆ นี้จึงเกิดเสียงพยางค์ /mɔː/ ในตอนที่ต้นพยางค์และเลื่อนไปเป็นเสียงสระ /a / โดยทำนองเป็นการลากเสียงยาววรรณะเสียง D# จากนั้นเป็นการต่อเติมทำนองโดยการแทรกพยางค์เสียงนาสิก /hɯː/ วรรณะเสียง F# ตวัดมาหาเสียงศูนย์กลางทำนอง D# พยางค์เสียง /ʔaː/ เป็นระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากนั้นลากเสียง D# เสียงตรงและปิดด้วยการกลายเสียงเป็น /ʔaj/ ตามลำดับ เป็นการปิดวลีทำนองที่ 22



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.106 แสดงวลีทำนองที่ 23 ตอนที่ 6 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 23 พยางค์เสียง /ha/ ใช้เทคนิคการพรมเสียง ติดต่อด้วยการสะบัดเสียง วรรณะเสียง F# ทำนองเคลื่อนอย่างต่อเนื่องลงไปหาเสียง D# ด้วยพยางค์เสียง /ʔa:/ ซึ่งเป็นเสียงสระ /a/ อันเป็นเสียงสืบเนื่องของพยางค์ /ha:/ ทำนองมีการชะงักเสียงเล็กน้อยและลากเสียงยาว ซึ่งทำให้เกิดการแยกพยางค์ขึ้นเป็นสองพยางค์ จากนั้นยังคงเป็นการต่อเติมทำนองให้ยาวเพิ่มมากขึ้นโดยการเพิ่มพยางค์ /ʔa:/ ในวรรณะเสียง C# ในการดำเนินทำนอง ตวัดเสียงจาก C# ขึ้นมาเสียง D# ลากเสียงตรงชั่วขณะและกลายเสียงเป็น /ʔaj/ โดยการกลายเสียงตำแหน่งนี้ มีการเอื้อนเสียงในลักษณะพรมย้อนเสียง วรรณะเสียง D# จึงทำให้เกิดเสียง /je:/ ในช่วงท้าย (ʔaj . je:)

ตารางที่ 5.13 แสดงรูปแบบกระบวนการดำเนินทำนองตอนที่ 6 บทสหัสสนัย

ตอนที่ 6								
วลีทำนอง	21			22		23		
ลำดับวลีย่อย	1	2	3	1	2	1		3
สถานภาพของวลีย่อย	ต	ก	ห	ต ก	ห	ต ก		ห
คำ		ธมฺ		มา		-		
พยางค์เพิ่มเติม	ʔe:					ha:	ʔa:	ʔa:
เสียงโครงทำนอง	D#-C#	C#-D#	D#	D#	F#-D#	F#- D#		C#-D#

ตอนที่ 7

24 25
kò ʔō: hɯ́: ʔō: j sā: hɯ́: ʔā: j hɯ́: ʔa: ʔā: ʔà:ʔā: háʔā: j
กุ ส
26
la: ʔàʔā: ŋɯ̄: ʔà: ʔā: ɔj hɯ́:ʔɔ̄:j hɯ́:ʔɔ̄:j hɯ́ʔɔ̄:hɯ́ʔɔ̄: hɯ́: ʔo: ʔō:
ลา
j ŋa: hɯ́: ʔò: ʔō: j ŋā: hɯ́:ʔā: háʔā ʔa ʔā: ŋɯ̄: hɯ́:
5'00"

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.107 แสดงตอนที่ 7 บทสหัสสนัย

24
kò ʔō: hɯ́: ʔō: j
กุ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.108 แสดงวลีทำนองที่ 24 ตอนที่ 7 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 24 คำสวด “กุ” /ku/ แยกพยางค์เสียงออกเป็นสองพยางค์ คือ /ko .ʔo:/ พยางค์แรก /ko/ วรรณะเสียง C# มีลักษณะชะงักเสียงเล็กน้อยและต่อเนื่องด้วยพยางค์ที่สอง /ʔo:/ วรรณะเสียง D# มีลักษณะเคลื่อนทำนองจาก C# ไปหาเสียง D# และลากเสียงยาว ข้อสังเกตการเปล่งเสียงคำสวด “กุ” มีการกลายเสียงสระของคำสวด เดิมเป็นเสียงสระ /u / แต่เมื่อเปล่งเสียงคำสวดนี้ในทำนอง พบว่าเสียงสระเปลี่ยนเป็น /o/ จากนั้นเป็นการต่อเติมทำนองโดยการแทรกพยางค์เสียงนาสิก /hɯ:/ ขั้นระหว่างเสียงสระ /o/ ของคำสวด จากนั้นลากเสียงยาวลักษณะคลอนเสียงและกลายเสียงเป็น /ʔɔj/ ปิดพยางค์ในช่วงท้ายของวลีทำนอง

25

saː____ hɯ́ː ʔāː _ j hɯ́ː ʔàː ʔāː______ ʔàː ʔāː _ há ʔāː _ j
ส

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.109 แสดงวลีทำนองที่ 25 ตอนที่ 7 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 25 คำสวด "ส" /sa/ มีการเปล่งเสียงลักษณะพรม ในวรรณะเสียง D# ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนองของทำนอง จากนั้นเป็นการใช้เสียงนาสิก /hɯː/ เข้ามาแทรกระหว่างเสียงสระ /a/ และกลายเสียงสระเป็นเสียง /aj/ จากนั้นเป็นการแทรกด้วยพยางค์เสียงนาสิก /hɯː/ และย้อนมาหาเสียง /ʔaː/ แต่มีวรรณะเสียง C# ต่อเนื่องด้วยการเอื้อนยาวประกอบไปด้วยการพรมเสียง D# ด้วยพยางค์ /ʔaː/ ต่อเนื่องด้วยพยางค์ /ʔaː/ วรรณะเสียง C# และ D# ตามลำดับ และสะบัดเสียง และกลายเสียงเป็น /ʔaj/ เป็นการปิดกระบวนการเอื้อนของคำสวด

26

lāː______ ʔàʔāː ŋɯ̄ː__ ʔàː ʔāː______ɔj hɯ́ːʔɔ̄ːj hɯ́ːʔɔ̄ːj hɯ́ʔɔ̄ːhɯ́ʔɔ̄ː__ hɯ́ː ʔòː___ ʔɔ̄ː____
ลา

______ j ŋaː______ hɯ́ː ʔòː ʔɔ̄ː______ j ŋāː____ hɯ́ːʔāː háʔā ʔā ʔāː__ ŋɯ̄ː______ hɯ́ː

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.110 แสดงวลีทำนองที่ 26 ตอนที่ 7 บทสหัสสนัย

วลีทำนองที่ 26 คำสวด "ลา" ลักษณะพรมเสียง D# โดยใช้พยางค์ /ʔaː/ ซึ่งเป็นเสียงสระของคำสวด ทำนองของการเอื้อนประกอบไปด้วยการพรมเสียง F# และพยางค์ /ʔaː/วรรณะเสียง C# และ D# ตามลำดับ จากนั้นลากเสียงยาวและกลายเสียงเป็น /ŋɯː/ จึงหยุดระยะสั้น ๆ

จากนี้ทำนองมีการดำเนินทำนองเอื้อนแบบเมลิสเมติก ถือเป็นทำนองส่งท้ายเพื่อจะลงจบ โดยใช้พยางค์เพิ่มเติมทั้งสิ้น เริ่มด้วยพยางค์ /ʔaː/ เริ่มต้นด้วยเสียง C# เลื่อนขึ้นไปหาเสียง D# ลากเสียงยาวและกลายเสียงเป็น /ʔɔːj/ ต่อเนื่องด้วยการสะบัดเสียงจาก F# มาหาเสียง D# โดยเสียง F# มีเสียงพยางค์เป็นเสียงนาสิก /hɯː/และเสียง D# มีพยางค์เสียงเป็น /ʔɔːj/ ทำการสะบัดเสียง 2 ชุด ลากเสียงยาว จากนั้นสะบัดเสียงในลักษณะเดียวกันนี้อีก 2 ชุด ลากเสียงยาว แล้วแทรกด้วย

พยางค์เสียงนาสิก /hɯː/ ตามด้วย เสียงพยางค์ / ʔoː / วรรณะเสียง C# และเลื่อนเสียงไปเสียง D# ลากเสียงยาวและกลายเสียงเป็น /ʔɔːj/

จากนั้นเป็นการต่อเติมทำนองโดยการเพิ่มพยางค์ที่ไม่อยู่ในคำสวดคือ /ŋaː/ โดยใช้ การพรมเสียง D# แล้วทำการแทรกด้วยเสียงนาสิก /hɯː/ ในวรรณะเสียง F# ตามด้วย เสียงพยางค์ /o / วรรณะเสียง C# และเลื่อนเสียงไปเสียง D# ลากเสียงยาวและกลายเสียงเป็น /ʔɔːj/ ต่อเนื่องด้วยการเพิ่มพยางค์ /ŋaː/ ในลักษณะเหมือนเดิมอีกครั้งหนึ่ง และต่อเนื่องด้วยการสะบัดเสียง D# จำนวน 2 ชุด โดยชุดที่ 2 นั้นทำการชะงักเสียงทันที จากนั้นพยางค์ /ʔaː/ ลักษณะชะงักเสียงและปล่อยเสียงยาว กลายเสียงเป็น /ʔaŋ/ และต่อเนื่องด้วยเสียงนาสิก /hɯː/ในวรรณะเสียง F# เป็นการแสดงการจบวลีทำนองและบทสวดโดยสมบูรณ์

ตารางที่ 5.14 แสดงรูปแบบกระบวนการดำเนินทำนองตอนที่ 7 บทสหัสสนัย

ตอนที่ 7												
วลีทำนอง	24		25			26						
ลำดับวลีย่อย						1	2	3	4	5	6	7
สถานภาพของวลีย่อย	ต ก	ห	ตก	ห	$ห_2$	ต ก	$ห_1$	$ห_2$	$ห_3$	$ห_4$	$ห_5$	$ห_6$
คำ	กุ		ส			ลา						
พยางค์เพิ่มเติม		ʔaː		ʔaː			ʔaː	ʔaː	ʔɔːj	ʔoː	ŋaː	ŋaː
เสียงโครงทำนอง	C#-D#	F#-D#	D#	F#-D#	F#-C#-D#	D#	C#-D#	C#-D#	D#	C#-D#	D#-C#-	D#

5.2.4 สรุปกระบวนการดำเนินทำนอง

การวิเคราะห์โครงสร้างภายในวรรคนั้นจะต้องทำความเข้าใจถึงกระบวนการแบ่งวรรค ซึ่งไม่เหมือนกับวรรคเพลงโดยทั่วไปที่กำหนดโดยการหยุดหายใจ ในการแบ่งวรรคของบทสวดสหัสสนัยของวัดมหาธาตุฯ นี้ มิได้ใช้การหายใจเป็นจุดพักของวรรคเพลง การหายใจถูกกลบเกลื่อนโดยการหายใจช่วงสั้น โดยที่ไม่ให้หายใจพร้อมกัน เพราะต้องการรักษาวัตถุประสงค์ คือ รักษาเสียงให้ต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ โดยไม่เกิดการหยุดเงียบ ทั้งนี้การสวดมีเสียงพระสงฆ์เพียง 4 รูป การเกิดการหยุดหายใจพร้อมกัน (โดยบังเอิญ) ทำให้ขาดอรรถรสของทำนองสวด

การดำเนินทำนองแต่ละสัดส่วนระดับต่าง ๆ ของทำนองแสดงให้เห็นถึงการขับเคลื่อนทำนองด้วยองค์ประกอบหลักทางดนตรีของทำนองสวด และควบคู่ไปกับคำสวดและพยางค์เพิ่มเติมอันเกิดจากเสียงสืบเนื่องของคำสวด

กลุ่มเสียงที่ใช้ในทำนองมีรูปแบบการเคลื่อนที่สามารถสรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 5.15 แสดงรูปแบบทิศทางการเคลื่อนทำนองบทสหัสสนัย

ระดับเสียง	รูปแบบการเคลื่อนทำนอง			
	ตรง	ขึ้น	ลง	โค้ง
C♯				
D♯				
F♯				

จากตารางรูปแบบการเคลื่อนที่ทำนอง แสดงให้เห็นถึงอำนาจของกลุ่มเสียงที่เป็นโครงสร้างหลักของทำนองให้ทำนองเคลื่อนไปตามกรอบที่วางไว้

การกำหนดสัดส่วนของทำนองที่มีขนาดใหญ่ และย่อย เป็นลำดับนั้น กำหนดจากส่วนที่ใหญ่ที่สุดคือ ตอนที่ วลีทำนอง และวลีย่อยซึ่ง เป็นส่วนย่อยที่มีขนาดเล็กที่สุด

ธรรมชาติของทำนองสวดเกิดจากการนำ วลีย่อย มาทำการดัดแปลงทำนอง โดยใช้เทคนิคการเปล่งเสียงต่างๆ รวมทั้งการต่อเติมทำนองให้มีความยาวมากขึ้น โดยการสร้าง วลีย่อย

ขึ้นมาใหม่ การพิจารณาสัดส่วนของ วลีย่อย นั้นพิจารณาจากโครงสร้างภายในที่มีความเป็นเอกภาพ คือ ประกอบด้วยส่วนประกอบ 3 ส่วน

1. ส่วนต้น
2. ส่วนแกนทำนอง
3. ส่วนหาง

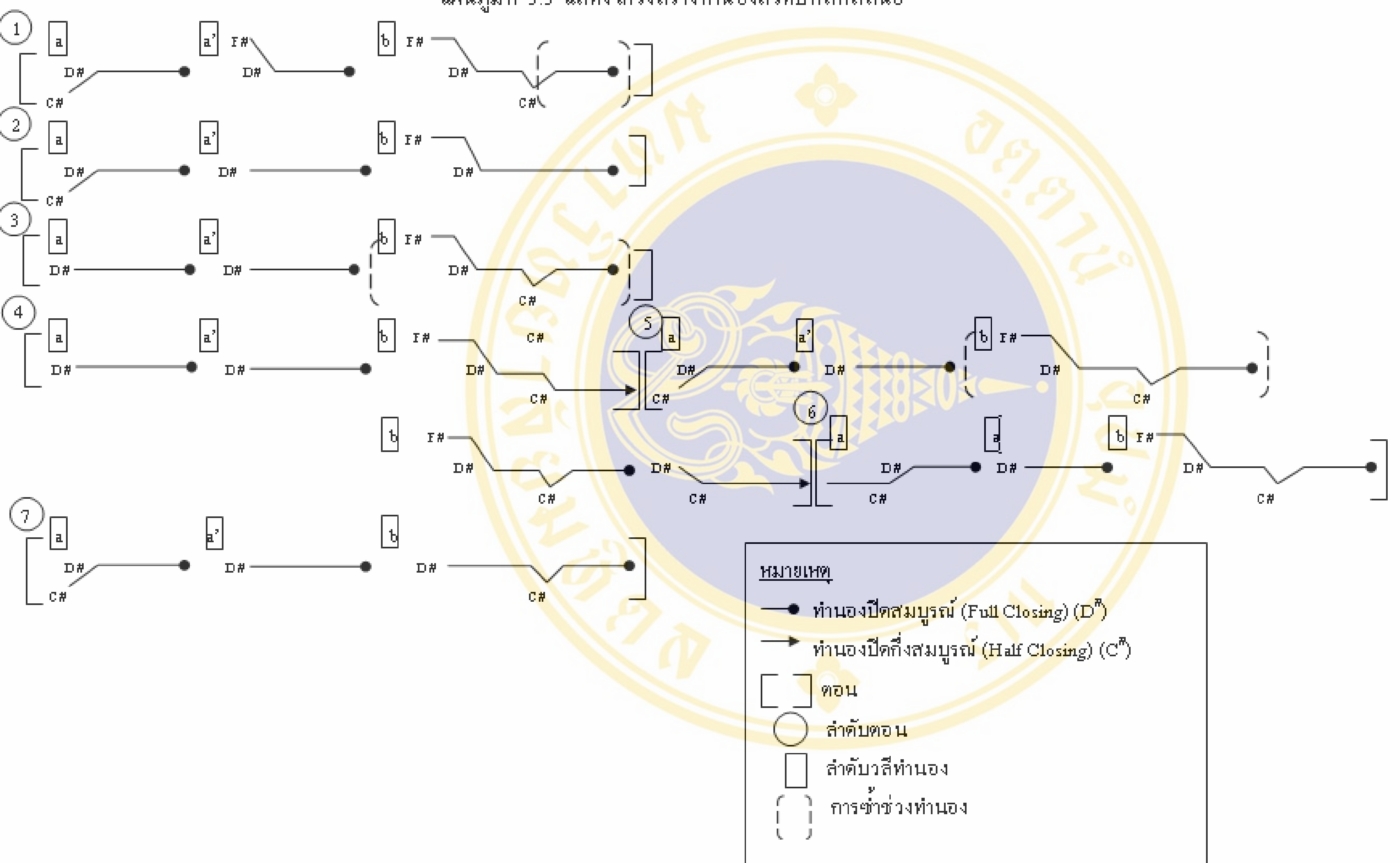
ในแต่ละวลีย่อยประกอบด้วย 2 ส่วนแรกเป็นพื้นฐาน บางวลีย่อยอาจไม่มีส่วนที่ 3 ก็สามารถเป็นไปได้ กระบวนการเชื่อมต่อระหว่าง วลีย่อย นั้นเป็นกระบวนการที่จะกล่าวถึงต่อไป กระบวนการสร้างทำนองในช่วง ต้นและหาง นั้นมีความหลากหลาย ซึ่งในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้จะสามารถรวบรวมลักษณะทำนองต่าง ๆ และสรุปภาพรวมของการสร้างทำนองดังกล่าวตลอดทั้งบทสวดได้จากแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 5.4 แสดงโน้ตโครงสร้างทำนองสวดบทสหัสสนัย

แผนภูมิที่ 5.4 แสดงโน้ตโครงสร้างทำนองสวดบทสหัสสนัย (ต่อ)

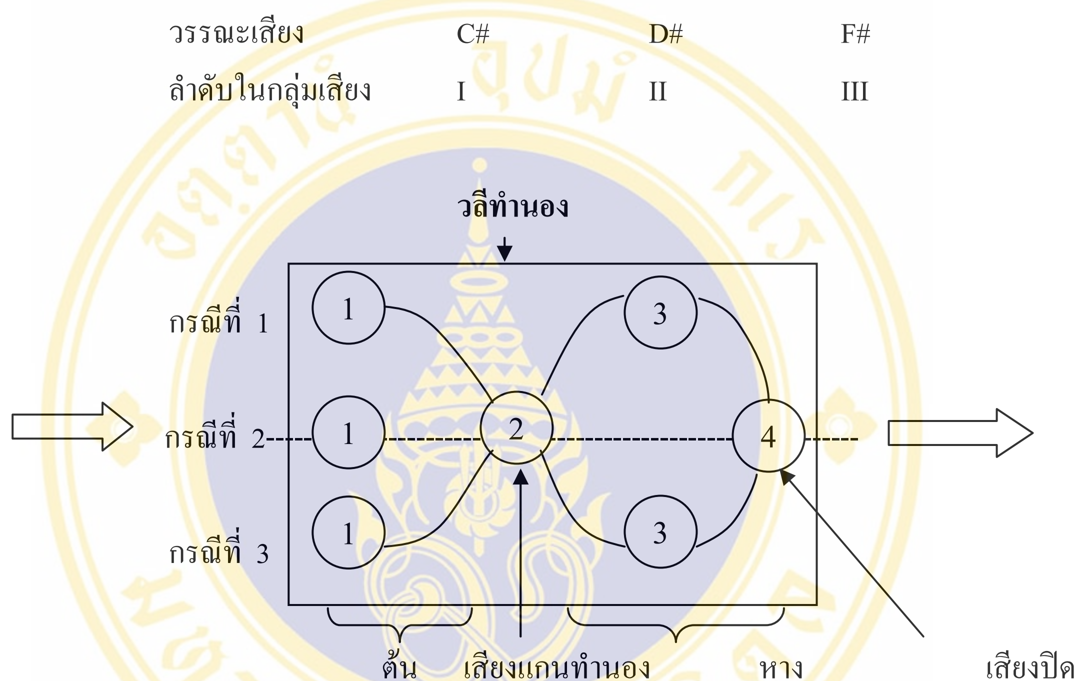
แผนภูมิที่ 5.5 แสดงโครงสร้างทำนองสวดบทสหัสสนัย



สรุปรูปแบบกระบวนการดำเนินทำนองของบทสหัสสนัยนั้น ถึงแม้ว่าการใช้เสียงศูนย์กลางทำนองเป็นเสียงสิ้นสุดทำนองของแต่ละระดับซึ่งทำให้รูปแบบโดยรวมนั้นมีความคล้ายคลึงกัน แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาในรายละเอียดปลีกย่อยของทำนองระดับวลีทำนองของแต่ละตอนแล้วสามารถจัดรูปแบบได้เป็นรูปแบบต่าง ๆ คือ

จากแผนภูมิแสดงให้เห็นว่าการดำเนินทำนองตลอดทั้งบทสวดสหัสสนัยนั้นประกอบไปด้วยทำนองแบ่งเป็น 7 ตอนด้วยกัน ในแต่ละตอนประกอบไปด้วยวลีทำนองจำนวน 3 วลีทำนองในการเข้าชุด(a, a, b)กัน ซึ่งพบว่าสามารถเกิดวลีทำนองเดี่ยว ๆ ขึ้นโดยไม่ได้เข้าเป็นชุดได้ คือ วลีทำนองที่ 3 คือ b ซึ่งเป็นช่วงทำนองที่มีการขยายทำนองได้กว้างไกลมากที่สุด มักพบทำนองส่วนดังกล่าวอยู่ในช่วงท้ายของทำนองระดับตอนทุก ๆ ตอน การจำแนกรูปแบบและการแบ่งสัดส่วนทำนองเพลงดังกล่าวได้พิจารณาลักษณะการลงจบทำนอง (Melodic Closing) เป็นสำคัญ การแบ่งสัดส่วนทำนองนั้นถือการจบทำนองในระดับวลีทำนองเป็นสัดส่วนย่อยที่สุดของทำนองที่สามารถแสดงการปิดทำนองได้อย่างชัดเจน ซึ่งพบว่ามีการปิดทำนองอยู่ 2 ชนิด คือ ปิดแบบสมบูรณ์(Full Closing)และปิดแบบกึ่งสมบูรณ์(Half Closing) กล่าวคือ การปิดทำนองแบบสมบูรณ์ในทำนองสวดพระสหัสสนัย นั้นถือเสียงศูนย์กลาง หรือเสียงแกนทำนอง($D^{\#}$)เป็นเสียงแสดงการจบที่สมบูรณ์ ส่วนการปิดทำนองกึ่งสมบูรณ์นั้นลงจบด้วยเสียง ($C^{\#}$)

มูลเหตุจาก ทำนองสวดบทสวดสหัสสนัย มีเสียงในบันไดเสียงเพียง 3 ระดับ การเคลื่อนที่วนเวียนไปมาระหว่างเสียงศูนย์กลางทำนองและเสียงอื่น ๆ ด้วยลักษณะดังกล่าวจึงทำให้เกิดรูปแบบกระบวนการดำเนินทำนองเฉพาะขึ้น คือ การดำเนินทำนองเอื้อนลักษณะเทิร์น โดยมีกระบวนการต่าง ๆ ดังนี้



แผนภูมิที่ 5.6 แสดงโครงสร้างกระบวนการดำเนินทำนอง บทสหัสสนัย

หมายเหตุ

(1) = โน้ตลำดับที่ 1

(2) = โน้ตลำดับที่ 2 เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง

(3) = โน้ตลำดับที่ 3

(4) = โน้ตลำดับที่ 4 เสียงปิดวลีทำนอง เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง

⇨ = แสดงทิศการเคลื่อนที่ของทำนอง

----------- = แสดงวรรณะเสียงศูนย์กลางทำนองของทำนอง

ต้น = ช่วงทำนองต้น

หาง = ช่วงทำนองต้น

แกนทำนอง =เสียงศูนย์กลางทำนองของทำนองวนเวียนผ่านเสียงศูนย์กลางทำนอง และจบที่เสียงหลัก

เกิดการดำเนินทำนองลักษณะวนเวียนเสียงศูนย์กลางทำนองซึ่งเป็นเสียงดึงดูดของทำนอง จึงเกิดเป็นรูปแบบที่เรียกว่า การเอื้อนเทิร์น (Turn) ซึ่งเป็นการเคลื่อนที่ลักษณะ ดังต่อไปนี้

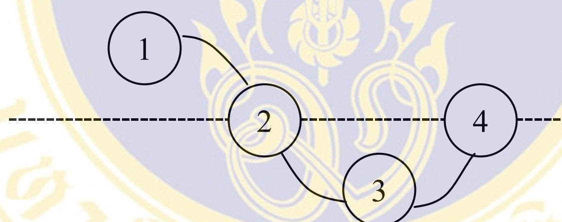
กรณีที่ 1 เอื้อนลักษณะเทิร์น

เสียงที่ 1 เสียงต้น/บน

เสียงที่ 2 เสียงศูนย์กลางทำนอง

เสียงที่ 3 เสียงล่าง

เสียงที่ 4 เสียงปิด/แกนทำนอง



แผนภูมิที่ 5.7 แสดงการดำเนินทำนองลักษณะเทิร์น

เอื้อนลักษณะอินเวิร์ทเทิร์น (Inverted Turn)

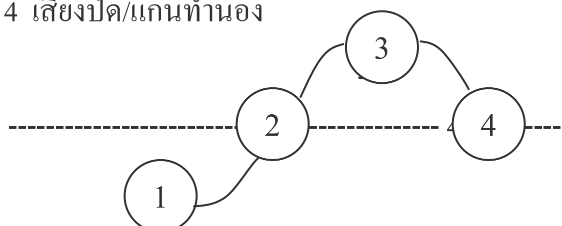
กรณีที่ 2

เสียงที่ 1 เสียงล่าง

เสียงที่ 2 เสียงศูนย์กลางทำนอง

เสียงที่ 3 เสียงต้น/บน

เสียงที่ 4 เสียงปิด/แกนทำนอง



แผนภูมิที่ 5.8 แสดงการดำเนินทำนองลักษณะอินเวิร์ทเทิร์น

5.2.5 โครงสร้างทางทฤษฎีของทำนองสวด

จากการวิเคราะห์ทำนองสวดบทสหัสสนัย พบว่ามีปรากฏการณ์ของทำนองอันเป็นลักษณะเฉพาะของทำนองสวด ซึ่งสามารถสรุปเป็นประเด็นต่าง ๆ มีทั้งหมด 3 ประเด็น คือ การต่อเติมทำนอง เม็ดพรายชนิดต่าง ๆ และคำสวดและการเปล่งเสียง

5.2.5.1 การต่อเติมทำนอง

ในการดำเนินทำนองพบว่าในแต่ละส่วนมีการสร้างทำนองในลักษณะตกแต่งทำนองให้สวยงาม ซึ่งเป็นการนำไปสู่ลักษณะขยายทำนองให้มีความยาวมากขึ้น การต่อเติมทำนองมีการใช้วิธีการต่าง ๆ ไว้อย่างน่าสนใจดังนี้

1) การต่อเติมทำนอง

การขยายความยาวทำนองด้วยการใช้เทคนิคการเอื้อน ทั้งนี้เป็นการยืดพยางค์คำสวดให้สอดคล้องไปด้วย ส่วนที่ใช้ยืดออกมานั้นเป็นส่วนของสระของพยางค์นั่นเอง (Prolongation of Vowels) ลักษณะการเอื้อนมีทั้งหมด 2 ชนิด คือ เอื้อนลักษณะเทิร์น และ การพรมเสียง (Mordent)

เสียงโครงสร้าง

การเอื้อนลักษณะต่าง ๆ

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.111 แสดงลักษณะการเอื้อนลักษณะเทิร์นแบบที่ 1



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.112 แสดงลักษณะการเอื้อนลักษณะเทิร์นแบบที่ 2

จากตัวอย่างการเอื้อนลักษณะเทิร์น ทั้ง 2 ตัวอย่างนั้น มีความหลายหลายเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงลำนำ และการนำเทคนิคอย่างอื่นเข้ามาสอดแทรกเพิ่มเติมจากโครงสร้างของการเอื้อนเดิม

2) การดัดแปลงทำนอง

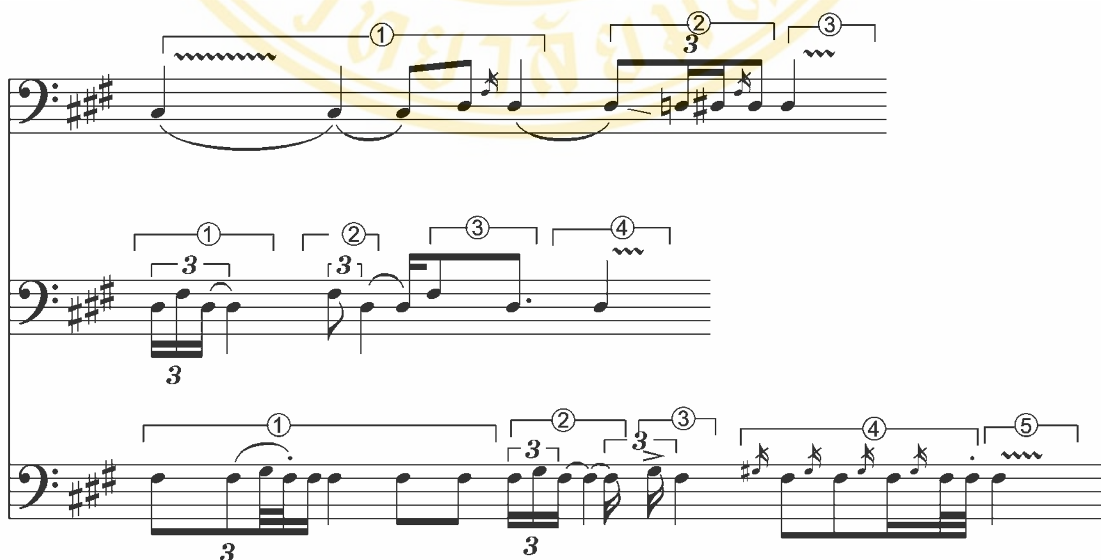
ในการดำเนินทำนองเนื่องจากมีรูปแบบที่เกิดการแปรผันด้วยข้อจำกัดของปัจจัยทางดนตรีต่าง ๆ จึงทำให้เกิดการใช้รูปแบบทำนองเดียวกัน ฉะนั้นศิลปะในการดำเนินทำนองเดียวกันที่มีลักษณะที่เปลี่ยนไปนั้นจึงเป็นสิ่งที่ปรากฏในทำนอง การดัดแปลงทำนองนั้นพบเป็นรูปแบบต่าง ๆ ดังนั้น



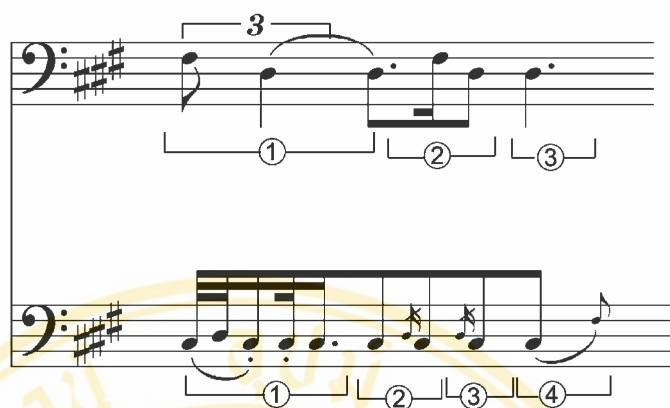
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.113 แสดงการดัดแปลงทำนอง

3) การซ้ำและย่นทำนอง

ในการสร้างทำนองให้ยาวมากขึ้นนั้นพบว่ามีการใช้เทคนิคการซ้ำชุดทำนองโดยที่ลักษณะทำนองที่ซ้ำนั้นถูกทำให้มีความกระชั้นลำนำมากขึ้นเป็นลำดับ ๆ จนกระทั่งสิ้นสุดด้วยเสียงอันเป็นเสียงโครงสร้างของทำนองชุดต่าง ๆ



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.114 แสดงชุดการซ้ำและย่นทำนอง



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.115 แสดงชุดการซ้ำและย่นทำนอง

ในการดำเนินทำนองพบว่าทำนองในช่วงต่าง ๆ มีการใช้เทคนิคต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาแล้ว อาจเป็นไปได้ทั้งเทคนิคเดี่ยว ๆ หรือผสมกันก็เป็นไปได้ ในการดำเนินทำนองส่วนที่พบว่ามีการตกแต่งทำนองมากที่สุดคือ ส่วนหาง รองลงมาคือส่วนต้น และส่วนที่มีการตกแต่งน้อยที่สุดหรือไม่มีการตกแต่งเลยคือเสียงศูนย์กลางทำนอง

5.2.5.2 เม็ดพราย

นอกจากการดำเนินทำนองด้วยการต่อเติมทำนองให้มีความยาวมากขึ้นแล้ว ในส่วนของรายละเอียดของการตกแต่งของกระบวนการต่อเติมนั้นได้ใช้เทคนิคการตกแต่งทำนอง ที่เรียกว่า "เม็ดพราย" จากการดำเนินทำนองตลอดตั้งบทสามารถรวบรวมลักษณะของเม็ดพรายชนิดต่าง ๆ ของทำนองสวดบทสหัสสนัยไว้ โดยจำแนกตามวรรณะเสียงต่าง ๆ ในบันไดเสียง แสดงในตาราง ต่อไปนี้

ตารางที่ 5.16 แสดงรูปแบบเม็ดพรายในทำนองสวดบทสหัสสนัย

ระดับเสียงในบันไดเสียง	สะบัด	พรม	ชะงักเสียง	เอื้อนลักษณะเทิร์น	ตวัดโหนเสียง	ตวัดเสียงนาสิก	คลอนเสียง	รัวเสียง	เลื่อนเสียง
					–	hɯː hɯː			
						hɯː hɯː			
				–		hɯː			–

จากตารางแสดงให้เห็นว่า เม็ดพรายมีทั้งหมด 9 ชนิด แต่ละชนิดที่เกิดขึ้นในแต่ละเสียงนั้นมีรูปแบบที่แน่นอนตายตัว ด้วยอิทธิพลของการควบคุมของบันไดเสียง ทำให้เกิดระยะขั้นคู่ที่แน่นอน ส่วนเม็ดพรายตำแหน่งเสียงแต่ละเสียงมีรูปแบบที่แตกต่างกัน สามารถสรุปรูปแบบของเม็ดพรายของแต่ละวรรณะเสียงได้ดังนี้

1) สะบัด เสียง C# มี 3 กรณี ส่วนเสียง D# และ F# มีเพียง 1 กรณี การสะบัดของเสียง C# มีทั้งหมด 3 กรณี คือ มีรูปแบบทั้งสะบัดขึ้นและสะบัดลง สะบัดขึ้นมีกรณีเดียวคือ จาก B - C# ส่วนสะบัดลงมีทั้งเรียงเสียงคือ D#- C# และ F# - C# การสะบัดของวรรณะเสียง D# มีอยู่เพียงกรณีเดียวคือ สะบัดลงมาจากเสียง F# การสะบัดของวรรณะเสียง F# มีอยู่เพียงกรณีเดียวคือ สะบัดลงมาจากเสียง G

2) การพรม แต่ละเสียงรูปแบบแตกต่างกัน 3 ลักษณะ แต่ละลักษณะที่การใส่การพรมส่วนย่อยแทรกเข้าในรูปแบบการพรมส่วนใหญ่ จึงเกิดลักษณะคล้ายกับการรัวเสียงขึ้น

3) การชะงักเสียง ในแต่ละวรรณะเสียง ไม่ปรากฏการชะงักเสียงในทิศทางลง พบเฉพาะแนวตรงและแนวขึ้น เป็นการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงเท่านั้น

4) การเอื้อนลักษณะเทิร์น เป็นเทคนิคที่พบมากที่สุดในวรรณะเสียง D# มีทั้งรูปแบบเทิร์น (Turn)และอินเวิร์ทเทิร์น (Inverted Turn)

5) การตวัดโหนเสียง ไม่พบในวรรณะเสียง C#

6) การตวัดเสียงนาสิก มีทั้งตวัดด้านหน้าและตวัดด้านหลังของวรรณะเสียงทั้งสาม โดยรูปแบบการตวัดแปรผันไปตามขั้นคู่ในบันไดเสียง

7) การคลอนเสียง ปรากฏในทุกวรรณะเสียง

8) การรัว ปรากฏทุกวรรณะเสียง โดยมีรูปแบบด้านลำนำที่แตกต่างกัน พบว่ามีรูปแบบการรัวที่กระชั้นลำนำมากขึ้น และการรัวที่ความถี่เท่ากันโดยตลอด และระยะความยาวของการรัวที่แตกต่างกัน

9) การเลื่อน มีเพียงกรณีของการเลื่อนไปมาระหว่าง เสียง D#- C# เท่านั้น

เม็ดพรายของทำนองสวดบทสหัสสนัยนี้ได้มีชนิดแตกต่างกัน 9 อย่าง แต่ละอย่างสร้างอยู่ภายใต้เงื่อนไขของบันไดเสียงจึงมีการแปรผันของระยะขั้นคู่ที่แน่นอน ภาพรวมเม็ดพรายของทั้งสามวรรณะเสียงนั้น วรรณะเสียง D# จะมีเม็ดพรายครบทั้ง 9 ชนิด และเม็ดพรายแต่ละชนิดยังมีรูปแบบที่หลากหลายกว่าบรรดาเม็ดพรายในวรรณะเสียงอื่น ๆ

5.2.5.3 กระบวนการเปล่งเสียงคำ

เมื่อคำสวดต่าง ๆ กลายเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินทำนองแล้ว ทำให้การเปล่งเสียงคำสวดมีลักษณะแตกต่างไปจากการออกเสียงคำสวดตามปกติ จึงพบว่าลักษณะการเปล่งเสียงคำในทำนองมีกระบวนการและรายละเอียดเพิ่มขึ้น รวมทั้งการสร้างพยางค์เพื่อเพิ่มพื้นให้สอดคล้องและควบคู่ไปกับการต่อเติมทำนอง ให้ยาวมากขึ้นด้วยวิธีการและเทคนิคต่าง ๆ แต่ละชนิดมีรายละเอียดดังนี้

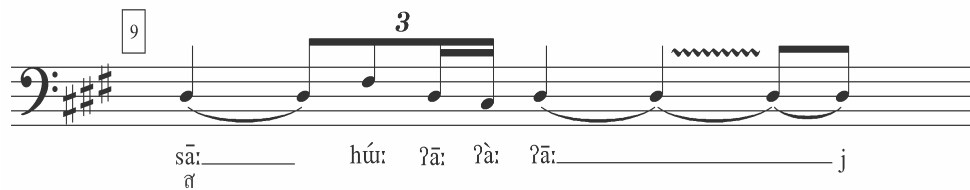
1) การกลายเสียง

ในการดำเนินทำนองของคำสวดนั้น ถึงแม้ว่าการดำเนินทำนองไม่มีการเปลี่ยนวรรณะเสียง แต่สามารถสร้างทำนองให้เกิดความหลากหลายได้ ทั้งนี้ด้วยกระบวนการเปล่งเสียงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ในการเปล่งเสียงคำสวดในทำนองนั้นพบว่ามีลักษณะเสียงที่หลากหลายจากคำสวด ทั้งนี้มีการสอดแทรกด้วยลักษณะการกลายเสียงปะปนอยู่ทั่วไป จากการวิเคราะห์สามารถสรุปปรากฏการณ์การกลายเสียงพยางค์ได้ดังนี้

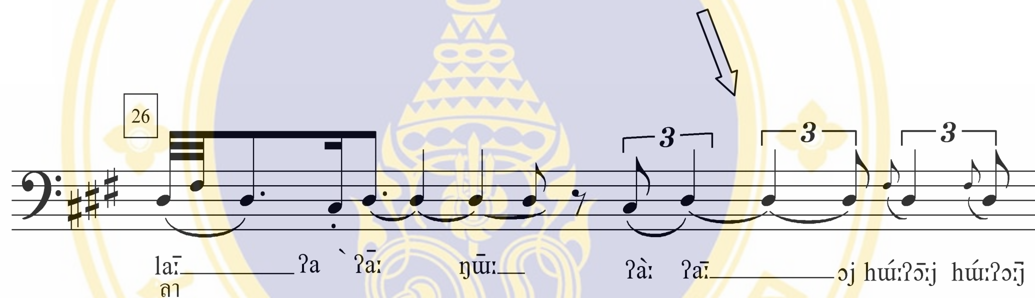
1.1) การเปล่งเสียงเปลี่ยนจากสระเดี่ยวเป็นสระผสม (Diphthongization) พบว่ามีการเติมเสียง /j/ และ /ŋ/ ในท้ายเสียงเสมอ นับตั้งแต่การเริ่มเปล่งเสียงไปจนสิ้นสุดคำหรือพยางค์นั้น ๆ สามารถสรุปเป็นลำดับต่าง ๆ ได้ 3 ลำดับคือ

ลำดับที่ 1 (สระต้น)		ลำดับที่ 2		ลำดับสุดท้าย
/aː/	⟶		⟶	/aj/, /ɔːj/
/iː/	⟶	/eː/	⟶	/aj/, /ɔːj/, /aŋ/
/uː/	⟶	/oː/	⟶	/ɔːj/
	/oː/ ⟶	/ɔː/	⟶	/aj/



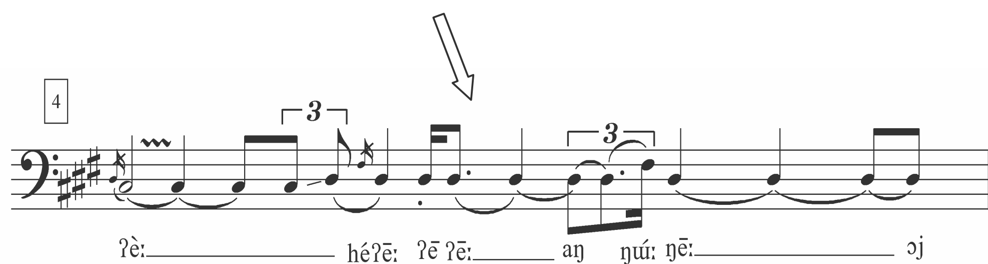
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.116 แสดงการกลายเสียง /a:/ เป็น /aj/

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.116 แสดงให้เห็นถึงการกลายเสียงของคำสวด “ส” ที่อยู่ในวรรณะเสียง D# โดยทำนองมีการเอื้อนโดยการสร้างพยางค์เพิ่มเติมและสิ้นสุดด้วยพยางค์ /ʔa:/ เป็น /ʔaj/ ในส่วนท้ายของพยางค์



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.117 แสดงการกลายเสียง /a:/ เป็น /ɔj/

จากตัวอย่างโน้ตที่ 5.117 แสดงให้เห็นถึงการกลายเสียงของคำสวด “ลำ” ที่อยู่ในวรรณะเสียง D# โดยทำนองมีการเอื้อนโดยการสร้างพยางค์เพิ่มเติมและสิ้นสุดด้วยพยางค์ /ʔa:/ เป็น /ʔaj/ ในส่วนท้ายของพยางค์



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.118 แสดงการกลายเสียง /e:/ เป็น /aŋ/

2) การเพิ่มพยางค์

กระบวนการเพิ่มพยางค์ของคำสวดนั้นเป็นปรากฏการณ์อีกอย่างหนึ่งของคำเมื่ออยู่ในทำนอง จะเป็นการนำเสียงสระของคำมาสร้างพยางค์ขึ้นใหม่ เพื่อวัตถุประสงค์ในการเพิ่มพื้นที่ทำนอง พบการเพิ่มพยางค์ ในลักษณะแตกพยางค์ของคำสวดออกเป็นลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

- พยางค์เปิด หรือคำที่ไม่มีตัวสะกด คือพยางค์ที่เป็นการเปล่งเสียงยาวของเสียง “สระ” ในการเปล่งพยางค์เปิดนี้มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ เป็นเสียงสระของคำสวด เช่น

ตัวอย่าง

ก /ka/⟶/ka.ʔaː/

1

kāː ʔa ʔaː____ ʔāː ʔaː____j

ก

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.119 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “ก”

ต /ta/⟶ /ta.ʔaː/

2

táː ʔāː ʔāː háʔa ʔàː ʔaː̄ ʔaː̀ ʔāː____

ต

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.120 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “ต”

เม /meː/⟶/me.ʔeː/

3

meː́____ ʔē ʔēː____ ʔèː____ hé ʔēː

เม

ตัวอย่างโน้ตที่ 5.121 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “เม”

- พยางค์ปิด คำที่มีตัวสะกด โดยมีลักษณะการเปล่งเสียงแยกคำ เดิมมีเพียงพยางค์เดียวให้เป็นมากว่าหนึ่งพยางค์ โดยเปล่งเสียงเป็นแยกระหว่างเสียงสระ เป็นพยางค์แรก ส่วนพยางค์ตามมาเป็นการสร้างจากเสียงสระของคำนั้น ๆ พบว่าการแยกพยางค์ในลักษณะดังกล่าวเมื่อเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วก็จะกลายเป็นการใช้เทคนิคการชะงักเสียงในทางดนตรีนั่นเอง

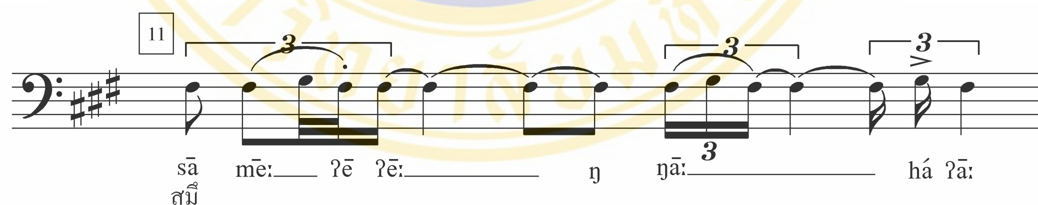
ตัวอย่าง

ธมฺ /tʰam/ ⟶ /tʰa.ʔam/



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.122 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “ธมฺ”

สฺมึ /smiŋ/ ⟶ /same. ʔeŋ/



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.123 แสดงการแยกพยางค์ คำสวด “สฺมึ”

จากตัวอย่างโน้ตที่เป็นปรากฏการณ์ของการเพิ่มพยางค์ขึ้นในทำนองสวดนั้นเป็นการสร้างพยางค์โดยการสำเนาเสียงของคำสวดที่เป็นตัวตั้ง จากนั้นนำเสียงสระของคำสวดนั้น ๆ มาสร้างเป็นพยางค์เพิ่มเติม โดยจะใช้เสียง /ʔ/ เป็นพยัญชนะของพยางค์ที่เพิ่มเติมขึ้นมาเสมอ

3) การแทรกพยางค์เพิ่มเติม

ในการสร้างทำนองให้ยาวขึ้นพบว่ามีการสร้างคำ และพยางค์เพิ่มเติมที่ไม่มีอยู่ในบทสวด แทรกปะปนอยู่กับพยางค์ที่เป็นคำสวดในทำนอง มีรายละเอียดดังนี้

ในการใช้คำหรือพยางค์ที่ไม่มีความหมาย แทรกในทำนองที่พบนั้นมีความสม่ำเสมอ ในการปรากฏขึ้น กล่าวคือ พบว่ามีการใช้พยางค์ที่ไม่มีความหมาย อยู่ 3 ลักษณะคือ

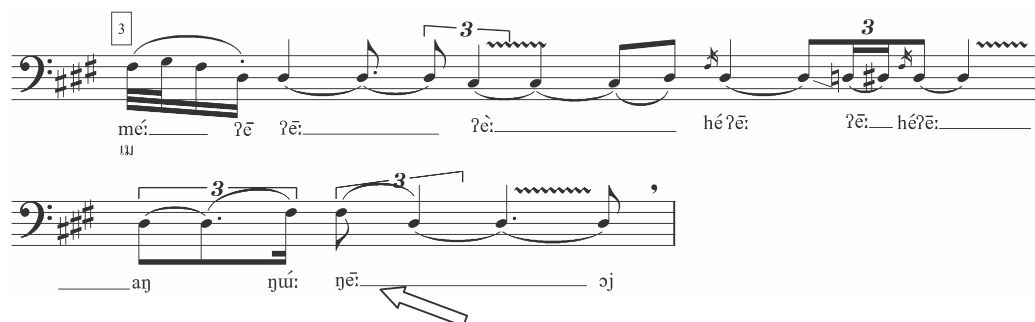
3.1) พยางค์ใช้แทนคำสวด พยางค์ชนิดนี้พบว่าใช้แทรกระหว่างการแยกพยางค์ เสริมให้เกิดการต่อเติมทำนองให้ยาวมากขึ้น มีลักษณะการดำเนินทำนองเสมือนคำสวดตามปกติ พยางค์เสียงขึ้นนาสิกที่พบในกรณีนี้ได้แก่ /haː/ /ŋaː/ /ŋeː/



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.124 แสดงการแทรกพยางค์ /haː/



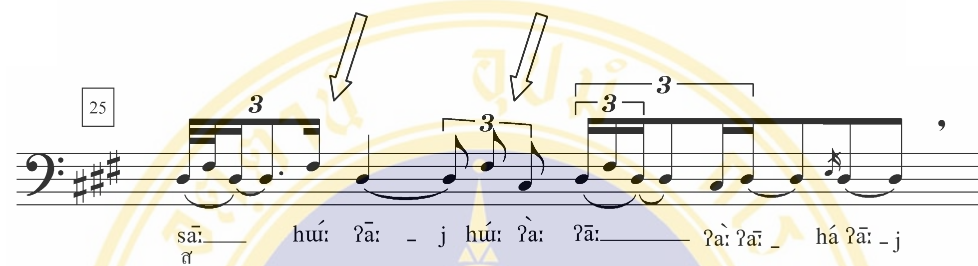
ตัวอย่างโน้ตที่ 5.125 แสดงการแทรกพยางค์ /ŋaː/



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.126 แสดงการแทรกพยางค์ /ŋeː/

3.2) เสียงขึ้นนาสิก หรือพยางค์ที่มีเสียง /h/ เป็นพยัญชนะต้น ได้แก่พยางค์ /hɯː/ /haː/ /ŋɯː/ ใช้ในการตกแต่งทำนองตรงบริเวณคำสวด กลาง และท้ายคำสวด พบการใช้พยางค์เสียงขึ้นนาสิก ในลักษณะต่าง ๆ แทรกปะปนไปกับการดำเนินทำนอง มีลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.2.1) เพื่อแทรกระหว่างพยางค์ต่าง ๆ ทำให้เกิดเม็ดพรายของเสียงเพิ่มมากขึ้น

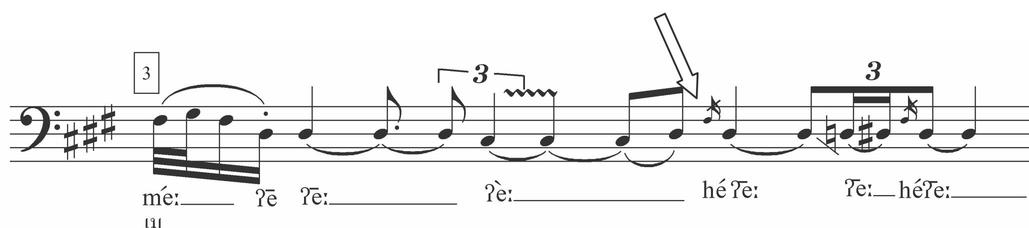


ตัวอย่างโน้ตที่ 5.127 แสดงการแทรกเสียง /hɯː/

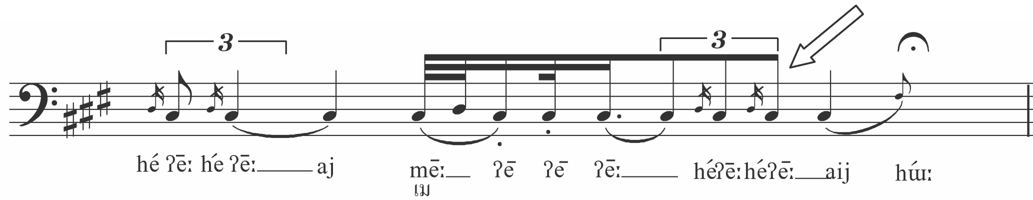
3.2.2) เพื่อประกอบการทำเม็ดพราย ได้แก่ การพรม การสะบัด การรัวเสียง การตวัดโหนเสียง การเอื้อนลักษณะเทิร์น ลักษณะการเปล่งเสียงด้วยเทคนิคเหล่านี้มีลักษณะสำคัญตรงกันคือ เสียงที่อยู่ด้านบนของการปฏิบัติเทคนิคดังกล่าวจะเป็นเสียงขึ้นนาสิกเสมอ ส่วนเสียงซึ่งเป็นเสียงหลักของเทคนิคนั้น ๆ จะเป็นเสียงจากลำคอ



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.128 แสดงการแทรกเสียง /ha/ ในโน้ตพรม



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.129 แสดงการแทรกเสียง /he/ ในโน้ตสะบัด



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.130 แสดงการแทรกเสียง /he/ ในโน้ตรัว



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.131 แสดงการแทรกพยางค์ /hɯː/ ในโน้ตตวัดโหนเสียง



ตัวอย่างโน้ตที่ 5.132 แสดงการแทรกพยางค์ /hɯː/ การเอื้อนลักษณะเทิร์น

จึงอาจสรุปได้ว่าปรากฏการณ์การกลายเสียงที่เกิดขึ้นนั้นเป็นผลอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นจากปัจจัยของการสร้างทำนองสวดในคำสวด และการสร้างความต่อเนื่องในการออกเสียงจากคำหรือพยางค์หนึ่งไปสู่อีกคำหรือพยางค์หนึ่ง (สระเสียงสั้นมีการกลายได้น้อยกว่าสระเสียงยาว)

กระบวนการดำเนินทำนองโดยสรุปของบทสวดสหัสสนัยนั้น มีความโดดเด่นในเรื่องของการสร้างทำนองเพิ่มเติมโดยเป็นการดัดแปลงทำนองเดิมให้มีความยาวมากขึ้น โดยใช้กระบวนการต่าง ๆ ได้แก่ การดัดแปลงทำนอง การซ้ำและย่นทำนอง การแยกพยางค์ การแทรกพยางค์ ตลอดจนเม็ดพรายชนิดต่าง ๆ ซึ่งถือได้ว่าการดำเนินทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะนี้เป็นหัวใจสำคัญของทำนองสวด โดยพบว่าการต่อเติมทำนอง สามารถแบ่งเป็นส่วนการขยายของ คำ และส่วนของ

ทำนอง โดยในส่วนของ คำ เป็นการแยกพยางค์หรือคำสวด ในส่วนของทำนอง เป็นการต่อเติมทำนองโดยการ ประดับประดาทำนองด้วยเทคนิคต่าง ๆ การซ้ำและย่นทำนอง

ทำนองสวดมีความเป็นเอกลักษณ์อยู่ 5 ประเด็น คือ

1. ปัจจัยทางดนตรีที่มีอยู่อย่างจำกัด คือ กลุ่มเสียงมีจำนวน 3 เสียง ฉะนั้นการดำเนินทำนอง ทำให้การเคลื่อนที่เป็นไปในระยะไม่กระโดด ช่วงกระโดดที่กว้างที่สุดที่พบนั้นเป็นการเคลื่อนที่จากเสียงด้านบนมาหาเสียงด้านล่างสุด คือ $F^{\#}$ - $C^{\#}$

2. รูปแบบของทำนองเป็นการบรรจุคำสวดเข้าในส่วนต่าง ๆ ของทำนอง สังเกตได้จากตำแหน่งบางช่วงของทำนองที่เป็นทำนองเดียวกันอาจเป็นได้ทั้งคำสวดหรือเป็นพยางค์เพิ่มเติมก็ได้ แสดงว่าคำสวดถูกจัดให้เข้าตามรูปแบบทำนอง

3. การดำเนินทำนองเป็นการสร้างทำนองบนพื้นฐานของการดัดแปลงทำนอง และการต่อเติมทำนอง

4. รากฐานการดำเนินทำนองที่มุ่งไปหาจุดสิ้นสุดของวรรคดนตรี เพียงเสียงหลักเสียงเดียว กล่าวคือเป็นลักษณะการดำเนินทำนองลักษณะเสียงศูนย์กลางทำนอง โดยเสียงจะมีการวนเวียนสลับขึ้นลง ไปมาระหว่างเสียงศูนย์กลางทำนองกับเสียงอื่น ๆ ในกลุ่มเสียง และสิ้นสุดทำนองในเสียงศูนย์กลางทำนอง

5.กระบวนการเชื่อมเสียงแต่ละพยางค์มีความประณีต ได้ด้วยการสร้างความกลมกลืนในการออกเสียงด้วยกระบวนการต่าง ๆ

จะเห็นได้ว่าการสวดนั้นมีการนำเสนอคุณสมบัติทางดนตรีไว้อย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะการต่อเติมทำนองโดยใช้ปัจจัยทางดนตรีที่มีอยู่อย่างจำกัด และมีการซ้ำจนกระทั่งเกิดเป็นรูปแบบที่ซับซ้อน ประกอบกับการผสมผสานเทคนิคการออกเสียงต่าง ๆ ภาพรวมของความสม่ำเสมอต่อเนื่อง ทั้งเสียงที่ไม่มีการหยุด และจำนวนเสียงที่น้อย และนำไปสู่การสร้างทำนองที่วน จนเกิดความงดงาม ส่งผลให้เกิดความสงบเยือกเย็นแก่ผู้ฟัง

5.3 เปรียบเทียบลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ บทมหาปัฏฐานและบทสหัสสนัย

จากการวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงของทั้งสองวัด แบ่งเป็นประเด็นอันเป็นโครงสร้างทางทฤษฎีเฉพาะที่เกิดขึ้น แบ่งได้เป็น 3 ประเด็น ดังนี้

5.3.1 องค์ประกอบทางดนตรี

ลักษณะของปัจจัยดนตรีของทำนองสวดทั้งสองทำนองนั้นมีลักษณะเดียวกันดังต่อไปนี้

5.3.1.1 ระบบเสียง

ประเด็นของระบบเสียงที่เป็นข้อสรุปจากการวิเคราะห์นั้น ทำนองสวดทั้งสองทำนองที่การใช้ระบบเสียงเดียวกันดังต่อไปนี้

1) บันไดเสียง (Scale) ชนิด บันไดเสียง 3 เสียง (Tritonic Scale)

2) พิสัย (Range) มีผลรวมของระยะขั้นคู่ช่วงเสียงตลอดทั้งระบบเป็นระยะขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคท์

3) ขั้นคู่ (Interval) มีผลรวมของระยะขั้นคู่ประกอบไปด้วยขั้นคู่ 2 เมเจอร์ เสียงล่างกับเสียงกลาง และ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ของเสียง กลางกับเสียงบน

ความรู้สึก ที่เกี่ยวเนื่องกับการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่งขั้นคู่ระหว่างเสียง

4) เสียงศูนย์กลางทำนอง (Central Tone) วรรณะเสียงกลางของบันใดเสียงเป็นเสียงศูนย์กลางทำนองของการดำเนินทำนอง มีลักษณะการโยกเสียงออกไปจากเสียงศูนย์กลางทำนองและย้อนเข้ามาหาเสียงศูนย์กลางทำนองทั้งสิ้น จึงมีสถานภาพเป็นเสียงดึงดูดเสียงที่เป็นเสียงผ่านที่อยู่ทั้งด้านบนและด้านล่างของบันไดเสียง และเสียงศูนย์กลางทำนองจะอยู่ในตำแหน่งลำนำ (Rhythm) ที่โดดเด่นของทำนอง หรือได้รับการเน้นในตำแหน่งของเสียงศูนย์กลางทำนอง คำสวดส่วนใหญ่เป็นตำแหน่งที่อยู่ของเสียงศูนย์กลางทำนอง

5) พื้นผิวของเสียงดนตรี หรือการประสานเสียง เป็นลักษณะการสวดแนวเดียว (Unison) กันตลอดทั้งบทสวด เรียกว่า การประสานเสียงแบบ “โมโนโฟนี่”

5.3.1.2 ลักษณะเกี่ยวกับเวลา

ทำนองสวดมีลักษณะเป็นลำนำจังหวะลอย (Free Rhythm) มีการดำเนินทำนองโดยไม่มีขอบเขตของระยะเวลาจังหวะเคาะ อย่างไรก็ตามสำหรับกรณีทำนองสวดบทมหาปัฏฐานในส่วนเนื้อความนั้น มีการใช้ลำนำจังหวะอันเกิดขึ้นจากรูปแบบการดำเนินทำนองที่มีการแปรผันความยาว

โน้ตแต่ละตัวเพียง 2 ลักษณะ (♩ = ครุ และ ♪=ลหุ) สลับปะปนไปมา จึงทำให้เกิดลำนำลักษณะก้ำกึ่งระหว่างความเป็นจังหวะลอยกับความมีจังหวะเคาะสม่ำเสมอ อย่างไรก็ตามลำนำที่มีลักษณะดังกล่าวเกิดมาจากรูปแบบจังหวะโน้ตที่มีการเน้นเป็นระยะ ๆ สม่ำเสมอนั่นเอง แท้จริงแล้วมีแนวคิดการใช้จังหวะลอยเป็นพื้นฐานทั้งสิ้น

5.3.1.3 โครงสร้างรูปแบบ

รูปแบบโดยรวมของทำนองทั้งสองบทมีความเหมือนกัน คือประกอบด้วยส่วนหลัก 3 ส่วน คือ ส่วนเกริ่นนำ เนื้อ และส่วนปิด ซึ่งส่วนเกริ่นนำ จะเป็นการสวดโดยหัวหน้าสำรับแต่เพียงผู้เดียว จากนั้นผู้สวดที่เหลือจะรับพร้อมกันในวรรคทำนองต่อไป จากนั้นจะดำเนินทำนองสวดพร้อมกันไปทั้ง 4 รูป ไปจนใกล้จบ จะมีทำนองแสดงการปิดทำนอง อย่างชัด โดยทำนองปิดนี้จะมีลักษณะ ซ้ำวลีย่อย และทอน ไปจนกลายเป็นเสียงเดียวในที่สุดเป็นอันปิดอย่างสมบูรณ์

5.3.1.4 การจบวรรค

ลักษณะการจบวรรคของทำนองมีลักษณะแตกต่างกัน ในส่วนวลีทำนองและตอนของบทมหาปัฏฐาน ใช้เสียงลงจบ (Tonic) แสดงการจบหรือปิดใจความทำนอง บทสหัสสนัยใช้การจบทำนองด้วยเสียงศูนย์กลางทำนองในทำนองทุกระดับสัดส่วน ส่วนการลงจบในส่วนของส่วนสิ้นสุดเพลง (Coda) นั้น มีการจบโดยเสียงศูนย์กลางทำนอง อย่างไรก็ตามในส่วนสิ้นสุดทำนองของทั้งสองบทมีลักษณะเหมือนกันคือ มีการใช้ลำนำในลักษณะซ้ำและย่นทำนองและกระชั้นลำนำมากขึ้นเป็นลำดับ ๆ เข้าช่วยส่งเสริมในการแสดงการลงจบทำนองด้วย

5.3.2 ลักษณะของกระบวนทำนอง

ลักษณะภาพรวมในการดำเนินทำนองของบทมหาปัฏฐานและสหัสสนัยนั้น เป็นการดำเนินทำนองรายคำ โดยคำจะถูกตกแต่งด้วยเทคนิคเม็ดพรายต่าง ๆ มีการแทรกพยางค์และการต่อเติมทำนองส่วนหางเป็นระยะๆ และส่วนหางจะเป็นทำนองที่ยาวและโดดเด่นมากในบริเวณท้ายสัดส่วนสำคัญของทำนองโดยจะทำหน้าที่ของการลงจบทำนอง จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองทั้งสองมีการใช้แนวคิดเรื่องส่วนหางของทำนองในหน้าที่ดังกล่าวเหมือนกัน และถือเป็นสิ่งประดับตกแต่งทำนองเพื่อให้เกิดความไพเราะขึ้นได้อย่างมากในส่วนของทำนองหางนี้

ลักษณะการดำเนินทำนองสวดของทั้งสองบทมีลักษณะที่ส่งผลให้เกิดความรู้สึกสมดุล ต่อเนื่อง และคงที่ นั้นประกอบไปด้วยปัจจัยทางทำนองต่าง ๆ ดังนี้

(1) เน้นการเกิดเสียงศูนย์กลางทำนองขึ้นบ่อย ๆ

(2) อิทธิพลของบันไดเสียง 3 เสียง ทำให้การผันแปรทำนองอยู่ในลักษณะแคบ ๆ

(3) อาการของการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง (Pitch Motion) นั้นสรุปได้ว่าทำนองสวดทั้งสองบท มีการดำเนินทำนองลักษณะการเคลื่อนที่ลักษณะเรียงเสียง (ตามระยะขั้นคู่ภายในบันไดเสียง) เกิดการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามเสียงน้อยมาก มักเกิดในกรณีของการประดับทำนองในส่วนโน้ตตัวย่อม (Acciaccatura Note) หรือเสียงสะบัด

(4) ลักษณะลำนำจังหวะเป็นแบบจังหวะลอย และรูปแบบลำนำของความยาวเสียงที่ผันแปรเพียง 2 ลักษณะ (♪ และ ♩) ดังกล่าวมาแล้ว เป็นปัจจัยหนึ่งทำให้ทำนองมีแสดงลักษณะความรู้สึกต่อเนื่อง วนเวียนไปมา การเคลื่อนไหวของลำนำดังกล่าว และรวมทั้งทิศทางการเคลื่อนที่เพียงขึ้น-ลง ในเสียงเพียง 3 เสียงในบันไดเสียง โดยอาการเคลื่อนไหวของทำนองจะแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงความรู้สึก หรือสมดุล และเปลี่ยนไปเป็นผ่อนคลายในช่วงท้ายของทำนอง

5.3.2.1 ลักษณะการดำเนินทำนอง

ลักษณะการดำเนินทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน นั้นมีรูปแบบทำนองทั้งเสียงสั้นและเสียงยาวมีครบทั้ง 3 ลักษณะของการเปล่งเสียงในลักษณะการขับร้องทั่วไป คือมีรูปแบบเป็นพยางค์เดี่ยว (Syllabic Style) การเอื้อนกลุ่มเสียง (Neumatic Style) และการเอื้อนยาวแบบเมลิสเมติก (Melismatic Style) ส่วนบทสหัสสนัยเป็นสไตล์การดำเนินทำนองในลักษณะทำนองเอื้อนแบบเมลิสเมติก (Melismatic Style) ตลอดทั้งบทสวด และมีเอกลักษณ์โดดเด่นในการเปล่งเสียงสวดสอดประสานเสียงให้สมทบกันของผู้สวดแต่ละคน เพื่อเป็นการหลีกเลี่ยงการหยุดหายใจพร้อมกัน ผลทำให้ทำนองมีเสียงยาวต่อเนื่องกันตลอดทั้งบทสวดโดยไม่ให้เกิดการหยุดหายใจพร้อมกัน อย่างไรก็ตามทั้งสองทำนองใช้แนวคิดเรื่องดำเนินทำนองลักษณะยึดคำสวดเป็นหลัก เคลื่อนที่พร้อมกับตกแต่งคำเป็นรายคำ ต่อเนื่อง โดยมีการสอดแทรกการประดับทำนองเป็นระยะ ๆ และจะเป็นการต่อเติมทำนองส่วน “หาง” ให้ยาวมากขึ้นในบริเวณส่วนท้ายของทำนอง เพื่อการแสดงการลงจบที่สมบูรณ์

5.3.2.1 ลักษณะการเคลื่อนที่

ลักษณะการเคลื่อนที่จากอัตราด้านเวลาหนึ่งไปยังอัตราด้านเวลาอื่น ๆ (Temporal Motion) ของวลีทำนองที่เป็นส่วนเนื้อความเปลี่ยนอาการเคลื่อนที่จากลักษณะลีลากระชับ โดยมีการเน้นเป็นระยะ ๆ ไปสู่อาการล่องลอยของลำนำทำนอง

ทิศการเคลื่อนที่ทำนองทั้งบทมหาปัฏฐานและบทสหัสสนัยได้ใช้การเคลื่อนที่ลักษณะสม่ำเสมอ เนื่องมาจากระบบเสียงศูนย์กลางทำนองที่เกิดขึ้นซ้ำ ๆ แสดงให้เป็นการเคลื่อนที่แนวตรง

รวมทั้งการลงจบก็เป็นอิทธิพลของระบบเสียงศูนย์กลางทำนองเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตามทำนองทั้งสองใช้ลักษณะลำนำ และเทคนิคเฉพาะของการดำเนินทำนอง คือการใช้การซ้ำและย่นทำนองให้สั้นลงไปเป็นลำดับ ๆ เป็นที่มาของการเกิดความรู้สึกตึงเครียด และผ่อนคลาย ของทำนองสวด

5.3.3 ปรากฏการณ์ทางเสียงคำสวด

การเปล่งเสียงคำสวดที่สอดคล้องกับทำนองดนตรีของทำนองทั้งบทมหาปัฏฐานและสหัสสนัยนั้น เกิดปรากฏการณ์ของคุณลักษณะเสียงต่าง ๆ เหมือนกันทั้งสองทำนอง คือ

5.3.3.1 การวาดลวดลายของเสียงคำสวด (Text Painting)

การดำเนินทำนองของคำสวดนั้นประกอบไปด้วยการใช้เสียงพยัญชนะ และเสียงสระดำเนินทำนอง กล่าวคือ ส่วนที่ดำเนินทำนองได้กว้างไกล หรือเปิดโอกาสให้มีการตกแต่งพยางค์ได้มาก รวมทั้งดำเนินทำนองควบคู่ไปกับวรรณะเสียงต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี คือเสียงสระ ส่วนเสียงพยัญชนะ มีการตกแต่งเพียงเล็กน้อย เช่นการสะบัด การตวัดโหนเสียง เป็นต้น ผลจากปริมาณเสียงในทำนองมีมากกว่าปริมาณคำสวด จึงทำให้เกิดการสร้างพยางค์ให้รองรับกับเสียงที่เหลือนั้น โดยที่เสียงสระจะถูกยืดและขยายไปตามทำนอง จึงเกิดปรากฏการณ์ในการดำเนินทำนองของเสียง 2 ลักษณะคือ การแยกพยางค์ของคำสวด (Syllabification) การยืดเสียงสระ (Vowel Expansion)

5.3.3.2 ปรากฏการณ์การกลมกลืนเสียง (Assimilation)

เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเสมอ เมื่อเกิดจากการเปล่งเสียงอย่างต่อเนื่องกันของคำหรือพยางค์ต่าง ๆ และประกอบกับการเปล่งเสียงที่มีลักษณะใส่ความประณีต และยืดระยะกระบวนการเปล่งการเสียง ทั้งนี้สอดคล้องไปกับทำนองสวด ในการดำเนินทำนองสวดของทั้งสองบทได้พบปรากฏการณ์การกลมกลืนเสียง 2 อย่างคือ

1) ปรากฏการยืมตัวสะกด คือมีการเปล่งเสียงกลมกลืนกันจึงทำให้เกิดการผสมเสียงกันระหว่างเสียงต้นกับเสียงถัดมา

2) ปรากฏการณ์การกลายเสียง เกิดจากการเน้นท้ายพยางค์เสียงสระในการเปล่งเสียงเพื่อการปิดเสียงพยางค์นั้น ด้วยเสียงพยัญชนะ /j/ /ŋ/ /n/

ตารางที่ 5.17 แสดงการสรุปผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างทำนองสวดบทมหาปัฏฐานและบทสหัสสนัย

เนื้อหา	บทมหาปัฏฐาน	บทสหัสสนัย
1. องค์ประกอบดนตรี		
- ระบบเสียง	บันไดเสียง 3 เสียง	บันไดเสียง 3 เสียง
- พิสัย	ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคท์	ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคท์
- ขั้นคู่	คู่ 2 เมเจอร์และ คู่ 3 ไมเนอร์	คู่ 2 เมเจอร์และ คู่ 3 ไมเนอร์
- จังหวะช้า-เร็ว	เร็ว(ช่วงเนื้อความ) ช้า(ช่วงหาง)	ช้า
- ลำนำ	ลำนำสม่ำเสมอ และลำนำจังหวะลอย	ลำนำจังหวะลอย
2. รูปแบบ		
- รูปแบบโครงสร้างโดยรวม	ส่วนเกริ่นนำ / ส่วนหลัก / ส่วนปิดท้าย	ส่วนเกริ่นนำ / ส่วนหลัก / ส่วนปิดท้าย
- รูปแบบภายในทำนอง	สโตรฟิค ทำนองแต่ละตอนประกอบด้วยส่วน เนื้อความ และส่วนหาง ดำเนินทำนองรายคำตามมาตราเสียงยาว-สั้นชนิดของคำ ครุ-ลหุ	สโตรฟิค ดำเนินทำนองรายคำ โดยมีพื้นฐานของเสียงศูนย์กลางเสียงเดียวกันโดยตลอด
3. การดำเนินทำนอง		
- แนวการประสานเสียง	Monophony	Monophony
- การเคลื่อนทำนอง	เรียงเสียง	เรียงเสียง
- เสียงศูนย์กลาง	เสียงลำดับที่สองเป็นเสียงศูนย์กลาง	เสียงลำดับที่สองเป็นเสียงศูนย์กลาง
- ลักษณะทำนอง	ดำเนินทำนองแบบสลับฟันปลาระหว่างเสียงรองกับเสียงศูนย์กลาง	ใช้เอื้อนลักษณะเทิร์นต่อเนื่องกัน โดยมีเสียงศูนย์กลางเป็นเสียงสำคัญ

ตารางที่ 5.17 แสดงการสรุปผลการวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างทำนองสวดบทมหาปัฏฐานและบทสหัสสนัย (ต่อ)

เนื้อหา	บทมหาปัฏฐาน	บทสหัสสนัย
- ลักษณะลำนำ	Metric Rhythm และ Non-Metric Rhythm	Non-metric Rhythm
- การลงจบวรรคเพลง	วลีย่อยและวลีทำนอง จบด้วย เสียงลงจบ (Tonic)การจบสุดท้ายของบทเพลง จบที่เสียงศูนย์กลาง	ทุกสัดส่วนทำนองของบทเพลง จบที่เสียงศูนย์กลางเสมอ
- การบรรจุคำสวดในทำนอง	Syllabic Style Neumatic Style Melismatic Style	Melismatic Style
3. เม็ดพราย		
	พรม ชะงักเสียง เอื้อนลักษณะเทิร์น เอื้อนสั้น ตวัดเสียงนาสิก รัวเสียง เลื่อนเสียง	สะบัด พรม ชะงักเสียง เอื้อนลักษณะเทิร์น ตวัดโหนเสียง ตวัดเสียงนาสิก คลอนเสียง รัวเสียง เลื่อนเสียง
	เน้น การตวัดเสียงขึ้นนาสิกและการรัวเสียง	เน้นการคลอนเสียง
		ใช้เอื้อนลักษณะเทิร์นต่อเนื่องกัน
4. โครงสร้างทฤษฎี		
- การดำเนินทำนอง	การต่อเติมทำนอง	การต่อเติมทำนอง
		การซ้ำและย่นทำนอง
		การดัดแปลงทำนอง
	เสียงศูนย์กลางมีหน้าที่เป็นเสียงดึงดูด	เสียงศูนย์กลางมีหน้าที่เป็นเสียงดึงดูด
- การเปล่งเสียง	แทรกเสียงนาสิก และ การแยกพยางค์	การแยกพยางค์
	กลายเสียงท้ายพยางค์	กลายเสียงท้ายพยางค์
	การยืดเสียงสระ	การยืดเสียงสระ
	การกลมกลืนเสียง	การกลมกลืนเสียง

บทที่ 6
การสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากข้อมูลที่ได้ทำการศึกษาวิจัยและนำเสนอไว้ในบทต่าง ๆ ที่ผ่านมาแล้วนั้น ในการนี้ผู้วิจัยจึงได้สรุปผลการศึกษาวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ได้กำหนดไว้ทั้งสองประเด็น คือ ข้อมูลบริบทการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง และข้อมูลผลการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง จากนั้นเป็นการอภิปรายผลและข้อเสนอแนะที่ได้จากการศึกษาวิจัยครั้งนี้

6.1 การสรุปผล

6.1.1 บริบทการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

6.1.1.1 ที่มาและพัฒนาการของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

พิธีบำเพ็ญกุศลศพปรากฏในหลักฐานเอกสารทางประวัติศาสตร์ตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาและสมัยกรุงรัตนโกสินทร์แสดงให้เห็นว่ากระบวนการจัดพิธีศพเป็นกิจกรรมที่มีความสำคัญต่อคนในสังคม การสวดทางพระพุทธศาสนาเป็นสิ่งที่ปรากฏควบคู่กับพิธีศพเสมอ พระสงฆ์ใช้บทคำสวดภาษาบาลี เรียกว่าบทพระอภิธรรม ประกอบกับการสวดอย่างมีลำนำ มีท่วงทำนอง พิธีกรรมต่าง ๆ มีการสืบทอดและปรับปรนตลอดมาโดยช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นการยึดหลักการฟื้นฟูขนบธรรมเนียมประเพณีเก่า และต่อมาได้ยึดแนวคิดเรื่องการลดความฟุ่มเฟือย และความเป็นเหตุเป็นผลตามความเป็นจริงของประเพณีที่สืบทอดมา

6.1.1.2 พระพิธีธรรมและพระอารามหลวง

การบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพหรือพระศพด้วยการสวดพระอภิธรรมของพระสงฆ์นั้นถือเป็นหัวใจของการจัดพิธี ในสมัยรัชกาลที่ 1-4 ระบุไว้ว่าพระสงฆ์ที่สวดพระอภิธรรมในพิธีดังกล่าวเรียกว่า “พระคู่สวด” ส่วนในสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏคำเรียกว่า “พระพิธีธรรม” เป็นครั้งแรก ใช้ระบุพระสงฆ์ผู้ทำหน้าที่สวดพระอภิธรรมในพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพ

ตำแหน่งพระพิธีธรรมจะได้รับการแต่งตั้งเฉพาะวัดที่เป็นพระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร และมีเพียง 10 วัด ภารกิจของพระพิธีธรรมมีอยู่ 3 อย่างคือ

1. สวดอาฏานาติยปริตร หรือเรียกว่า “สวดภาณยักษ์” ในงานพระราชพิธีตรุษสงกรานต์ เป็นธรรมปฏิบัติตามโบราณราชประเพณี เดิมเรียกว่า “พระราชพิธีสัมพัจฉรฉินท์” ปัจจุบันพระราชประเพณีนี้ได้ยกเลิกแล้ว

2. สวดจตุรเวท ทำน้ำพระพุทธมนต์สรงพระพักตร์ สรงพระองค์พระบาท สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และประพรมบริเวณพระราชฐานเป็นประจำทุกวัน

3. สวดพระอภิธรรมในงานศพหลวง คือ เป็นงานศพที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์

6.1.1.3 บทสวด

บทสวดที่ใช้มีทั้งหมดจำนวน 3 บท คือ บทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์ บทพระธรรมใหม่ และบทสหัสสนัย โดยมีบทพระธรรมเจ็ดคัมภีร์เป็นบทหลัก เนื่องจากการสวดในพิธีศพหลวงใช้เวลาหลายวัน จึงเป็นการสร้างความหลากหลายทั้งเนื้อหาและทำนองสวด

6.1.1.4 การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในปัจจุบัน

พิธีการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในปัจจุบันมีความเกี่ยวข้องกับหน่วยงานต่าง ๆ และมีลำดับการจัดการ ดังนี้

1) แจ้งสำนักพระราชวัง เพื่อ “กราบบังคมทูลลา” และรับการพิจารณาเกณฑ์เครื่องเกียรติยศ

2) กรมการศาสนา ดำเนินการนิมนต์พระพิธีธรรม เพื่อทำการสวดพระอภิธรรม ตามวันเวลาและสถานที่กำหนด

3) เจ้าหน้าที่ของทั้งสำนักพระราชวังและกรมการศาสนาดำเนินการพิธีบำเพ็ญกุศลศพ

รูปแบบการนั่งของพระพิธีธรรมในมณฑลพิธีนั้นมีลักษณะโดยรวมเป็น 2 อย่างคือ นั่งสวดบนอาสนะปกติ กับการนั่งสวดในซ่างสวด โดยซ่างสวดนั้นจัดไว้เฉพาะงานพิธีพระศพ หรือบุคคลในพระบรมวงศานุวงศ์ ปรากฏการนั่งโดยการจัดให้ต้นเสียงอยู่กึ่งกลางสำรับเพื่อความเหมาะสมของเสียง

ธรรมเนียมเฉพาะในการจัดมณฑลศาสนพิธีนั้นประกอบไปด้วยตู้พระธรรม พัดยศพระราชาคณะ เป็นสิ่งสื่อถึงพระรัตนตรัย และองค์พระมหากษัตริย์ ขณะเดียวกันเป็นสิ่งเชิดชูเกียรติยศอย่างหนึ่งให้กับผู้ตาย โดยเฉพาะตู้พระธรรมมีการจัดชนิดของงานช่างศิลป์ของตู้พระธรรมทั้ง 3 แบบให้เปลี่ยนไปตามระดับความสำคัญของฐานันดรของผู้ตาย และในขณะเดียวกันเป็นสัญลักษณ์แห่งศาสนพิธีอันมีพระประมุขเป็นผู้พระราชทานพระบรมราชูปถัมภ์

ขั้นตอนของพิธีกรรมเริ่มด้วยพิธีรับพระราชทานน้ำหลวงอาบศพโดยมีการประโคมดนตรีด้วยวงปี่กลองในขณะดำเนินพิธี จากนั้นเป็นการบรรจุศพในหีบ และเป็นขั้นตอนของพิธีสวดพระอภิธรรม การสวดพระอภิธรรมในแต่ละวัน มีเกณฑ์สวดทั้งหมด 4 ครั้ง ๆ ละ 1 บท ในการสวดอาจมีการตัดตอนบทสวดได้ตามความเหมาะสม หลังจากนั้นเป็นการสวดเพื่ออนุโมทนากุศลแก่ผู้ตายและให้พรแก่ผู้มารวมพิธีเป็นอันเสร็จพิธีของแต่ละวันที่ได้รับพระราชทานการบำเพ็ญกุศล

ธรรมเนียมการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในแต่ละวันนั้น มีเกณฑ์สวดทั้งหมด 4 ครั้ง หรือเรียกว่า 4 จบ โดยแต่ละครั้งสวด 1 บท ด้วยทำนองสวดที่เรียกว่าทำนอง “กะ” มี 2 ลักษณะ เรียกว่า “กะเปิด” และ “กะปิด” มีความแตกต่างกันในท่วงทำนองการออกเสียงคำสวดที่ความชัดเจนและคลุมเครือแตกต่างกัน

6.1.1.5 การถ่ายทอดทำนองสวด

หัวหน้าพระพิธีธรรมมีหน้าที่สรรหาพระสงฆ์ที่มีคุณสมบัติเพียบพร้อม มาฝึกฝนเล่าเรียนทำนองสวด ด้วยการท่องจำและเลียนแบบทั้งระดับเสียง ท่วงทำนองและอักขระจากครูผู้สอนเป็นหลักไม่มีการบันทึกเป็นโน้ต ด้วยพระสงฆ์ที่คัดสรรมาส่วนมากเป็นผู้มีทักษะการสวดดีเป็นเบื้องต้นแล้ว อาศัยความคุ้นเคยจากการไปรวมสวดในพิธีศพหลวงจริงบ่อย ๆ หรือ จากแถบบันทึกเสียง ฉะนั้นอรรถรสและแนวคิดจากกระบวนทำนอง หรือเทคนิคการเปล่งเสียงหลาย ๆ อย่าง ได้มีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นต่อไปอย่างไม่เข้มงวดอย่างเช่นในสมัยก่อน

6.1.1.6 สถานภาพของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในสังคมไทยปัจจุบัน

จากการศึกษาภาพรวมทั้งหมดพบว่าพิธีสวดพระอภิธรรมศพหลวงนั้นประกอบไปด้วยประเด็นหลัก 3 ส่วนด้วยกัน คือ พระมหากษัตริย์ พระพุทธศาสนา และคนที่มีฐานันดร ปรับตัวจากเดิมเป็นพระราชกิจไปเป็นรัฐกิจ เป็นพิธีกรรมที่สร้างขวัญและกำลังใจให้แก่เหล่าพสกนิกรชาวไทยที่อยู่ใต้เบื้องพระยุคลบาท ให้มีสำนึกในการสร้างคุณประโยชน์แก่ชาติบ้านเมือง

6.1.1.7 บทบาทของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในการสร้างสุนทรียภาพในพิธีศพหลวง

การผสมกลมกลืนอย่างเป็นเอกภาพของ ความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ และสุนทรียภาพของกระบวนการทางคีตศิลป์ นั้นรวมอยู่ในพิธีสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงถ่ายทอดผ่านท่วงทำนองสวด อำนวยผลให้บังเกิดสุนทรียภาพแก่ผู้ฟัง

ในลักษณะความสงบสอดคล้องกับความหมายแนวคิดทางพุทธศาสนา ประกอบกับได้สำนึกในพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ขององค์พระมหากษัตริย์ผู้ให้การอุปถัมภ์

6.1.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

จากการวิเคราะห์ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงของทั้งสองวัดนั้น รูปแบบโดยรวมของทำนองทั้งสองวัดที่ได้ทำการวิเคราะห์นี้ มีลักษณะเหมือนกัน คือ ทำนองสวดประกอบด้วย 3 ส่วนหลัก ๆ คือ ส่วนเกริ่นนำ ส่วนเนื้อความ และส่วนปิดหรือลงจบ ซึ่งส่วนเกริ่นนำจะเป็นการสวดโดยหัวหน้าสำรับแต่เพียงผู้เดียวและสำหรับผู้สวดที่เหลือจะรับพร้อมกันในวรรคเพลงต่อ ๆ ไป ต่อจากนั้นจึงดำเนินการสวดไปพร้อมกันทั้ง 4 รูป จนกระทั่งใกล้จบทำนอง ซึ่งในตอนท้ายนี้จะมีทำนองแสดงการปิดสำนวนทำนองอย่างชัดเจน โดยสำนวนทำนองปิดนี้ จะมีลักษณะเป็นการซ้ำวรรคย่อยและทอนความยาวของทำนองให้สั้นลงไป จนกลายเป็นเสียงเดียวกันในที่สุด ซึ่งถือเป็นการปิดอย่างสมบูรณ์

6.1.2.1 ทำนองสวดบทมหาปัฏฐาน

ทำนองสวดบทมหาปัฏฐานสำรับพระพิธีธรรมวัดราชสิทธารามนั้น เรียกว่า “กะเปิด” นั้นมีรูปแบบทำนองตลอดทั้งบทสามารถจำแนกออกเป็นส่วน ๆ นับตั้งแต่ส่วนส่วนย่อย ขึ้นไปจนถึงส่วนที่ใหญ่ที่สุด ได้ทั้งหมด 3 ระดับ คือ วลีย่อย วลีทำนอง และตอน โดยลักษณะการดำเนินทำนองภายในแต่ละตอนนั้น ประกอบไปด้วยเนื้อหาทางดนตรีที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนด้วยกัน 2 ลักษณะ คือ เนื้อความ และ หาง ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ส่วนเนื้อความ” คือ จังหวะชัดเจนโดยมีการเน้นลำนำหนักเบาของทำนองจนเกิดเป็นลำนำทำนอง (Melodic Rhythm) ขึ้น การดำเนินทำนองของคำ สามารถกำหนดจังหวะเคาะได้แต่ไม่แน่นอน ส่วนลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ “ส่วนหาง” คือ เป็นทำนองส่วนที่มีลำนำจังหวะลอย ดำเนินทำนองไปอย่างเชื่องช้า ไม่เน้นคำ ส่วนใหญ่เป็นพยางค์เพิ่มเติมที่ไม่มีความหมาย เป็นการใช้เทคนิคการรัวเสียงอย่างยืดยาวและนำไปสู่ทำนองลงจบวรรคอย่างสมบูรณ์ในตอนท้าย

ภาพรวมของการสวด ถึงแม้ว่าคำสวดจะมีการประดับประดาด้วยเทคนิคใดหรือระดับเสียงใดก็ตาม เนื้อหาของเสียงหลักยังคงเป็นเสียง $F^{\#}$ อยู่เสมอ ซึ่งมีฐานะเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง ลักษณะการดำเนินทำนองจะเป็นลักษณะสลับขึ้นลงเป็นลักษณะฟันปลา โดยมีเสียงศูนย์กลางหนึ่งเสียง และเสียงประดับ อยู่ด้านบน หนึ่งเสียงและด้านล่างอีกหนึ่งเสียง การเคลื่อนที่ของทำนองนั้นจะวนเวียนระหว่างเสียงศูนย์กลางและเสียงประดับทั้งสองนั้น และสิ้นสุดทำนองด้วยเสียงศูนย์กลางนั้น ทั้งนี้การดำเนินทำนองจะอยู่ภายใต้กรอบของเสียงที่ใช้ คือ เสียงจำนวน 3

เสียงนั้น ตำแหน่งที่จบวรรคทางบทประพันธ์ด้วย ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นว่า วรรคบทประพันธ์กับวรรคทำนองดนตรี นั้นมีความสอดคล้องกัน

การก่อตัวของทำนองสวดมีกระบวนการดังนี้คือ กระบวนการตกแต่งคำ ประกอบด้วย กำหนดมาตราความยาวที่สัมพันธ์กับชนิดของคำ คือ ครุ ลหุ และแบบอิสระ คือ คำครุ มีการใช้ทำนองแบบเอื้อนกลุ่มเสียง ส่วนคำลหุ มีการใช้ทำนองแบบพยางค์เดี่ยว ส่วนลักษณะโน้ตแบบอิสระนี้เป็นการดำเนินทำนองส่วนหางมีลักษณะเป็นเอื้อนแบบเมลิสเมติก จากนั้นเป็นกระบวน การจัดทำนองเข้าเป็นชุด ประกอบไปด้วยระดับวลีทำนอง ตอน และบท

การเปล่งอย่างหนึ่งที่พบบ่อย คือ การกลายเสียงในบริเวณช่วงท้ายของคำสวด ทั้งนี้เพื่อเป็นการแสดงการปิดพยางค์ อักษรที่พบในการกลายเสียง คือ /j / /ŋ / และ /n / และการแยกพยางค์ การแทรกด้วยพยางค์ที่ไม่มีความหมาย และการสร้างพยางค์เพิ่มเติม ควบคู่ไปกับการดำเนินทำนอง เม็ดพรายที่โดดเด่นของทำนองคือการตวัดโหนเสียงนาสิกปะปนไปกับคำสวดและรัวเสียงยาวในส่วนหางของทำนอง และส่วนลงจบ

สามารถสรุปได้ว่า “ทำนองกะเปิด” ของวัดราชสิทธารามนั้น มีการสร้างทำนองมาจากทำนองสวดสังโยคนั่นเอง โดยมีการยึดหลักมาตราความยาวเสียงของคำสวดเป็นเกณฑ์ พร้อมกับมีการเพิ่มเติมส่วนของความไพเราะอันที่มีมาจากการเปล่งเสียงคำและเม็ดพรายชนิดต่าง ๆ

6.1.2.2 ทำนองสวดบทสหัสสนัย

บทสหัสสนัยหรือทำนอง “กะปิด” จะเป็นการสวดทำนองเสียงยาว จังหวะลอย (Free Rhythm) มีการดำเนินทำนองด้วยการเอื้อนในลักษณะวนเวียนในเสียงด้านบนและล่างกับเสียงแกนทำนองซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางของบันไดเสียงชนิด 3 เสียง (Tritonic Scale) กล่าวคือมีลักษณะการสอดคล้องกันของการเอื้อนอยู่ในลักษณะเทิร์น(Turn) ทั้งแบบปกติ และแบบอินเวิร์ทเทิร์น (Inverted Turn) โดยมีการใช้เทคนิคการดัดแปลงทำนอง (Melodic Modification) การต่อเติมทำนอง (Melodic Prolongation) และ การซ้ำและย่นทำนอง (Melodic Repeating and Condensation) เข้าแทรกส่วนใดส่วนหนึ่งของการเอื้อนลักษณะเทิร์นดังกล่าว ส่งผลให้มีความหลากหลายและความซับซ้อนมากยิ่งขึ้น การสร้างทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังกล่าว มีความสอดคล้องและสนับสนุนที่เอื้อประโยชน์ให้กับการสร้างพยางค์คำสวด เกิดการแยกพยางค์เสียงของคำสวด การกลายเสียง รวมทั้งการสร้างพยางค์เพิ่มเติมขึ้นจากเสียงสระที่สืบเนื่องจากคำสวด โดยสิ้นสุดวลีทำนองด้วยเสียงศูนย์กลางของทำนอง สำหรับการขยายทำนองในบางส่วนมักทำให้เกิดความสับสนในการจำแนกสัดส่วนของทำนองได้ ทั้งนี้ทำนองในแต่ละตอนหรือแต่ละส่วนมักจะประกอบไปด้วย 3 วลีทำนองเป็นพื้นฐานและในส่วนท้ายของแต่ละตอนหรือแต่ละส่วนนั้น มีการสร้างทำนองเพิ่มเติมมากน้อยแตกต่างกัน

ความสวยงามของการเปล่งเสียงคำสวดต่าง ๆ ในทำนองนั้น พบลักษณะการกลายเสียงอันเกิดจากการเน้นท้ายพยางค์เสียงด้วยเสียง /j/ /ŋ/ /n/ กระบวนการเพิ่มพยางค์ การแทรกพยางค์เพิ่มเติม ขึ้นควบคู่ไปกับการดำเนินทำนองในลักษณะต่าง ๆ โดยที่เสียงสระจะถูกยืดและขยายไปตามทำนอง การแยกพยางค์ของคำสวด การยืดเสียงสระ และการเปล่งเสียงคำอย่างต่อเนื่องกันจึงพบการกลมกลืนเสียงของคำสวด

สามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า เป็นลักษณะของทำนองที่อยู่ในรูปแบบทำนองบังคับอักขระ ยิ่งไปกว่านั้นการบังคับทำนองของอักขระนั้น เป็นการบังคับแต่เพียงทีฆะ-รัสสะของเสียงเท่านั้น มิได้เป็นการบังคับไปถึงระดับเสียงสูงเสียงต่ำแต่ประการใด โดยทำนองจะเต็มไปด้วยการประดับประดาด้วยเม็ดพรายชนิดต่าง ๆ อันอยู่บนพื้นฐานเสียงสำคัญเพียงเสียงเดียวโดยตลอดทั้งบท

6.2 การอภิปรายผล

จากการสรุปผลของการศึกษาวิจัยข้างต้น สามารถนำมาอภิปรายผลตามที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

6.2.1 บริบทของการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

ผลการศึกษาของบริบทการสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงในด้านความเป็นมา ด้านพิธีกรรมและบทบาทในสังคมวัฒนธรรมไทย มีหลักฐานระบุไว้ว่ามีการใช้คำว่า "พระพิธีธรรม" สำหรับพระสงฆ์ผู้มีความสามารถทางการสวดโดยเฉพาะ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ซึ่งก่อนหน้านั้น ได้ปรากฏการใช้คำว่า "พระคู่สวด" ซึ่งอยู่ในความหมายเดียวกันกับคำว่า "พระพิธีธรรม" สำหรับพิธีกรรมศพที่อยู่ในพระบรมราชานุเคราะห์นั้น จะได้รับพระราชทานเครื่องเกียรติยศต่าง ๆ รวมทั้งการสวดพระอภิธรรมโดย "พระพิธีธรรม" ซึ่งสวดด้วยทำนองเฉพาะที่เรียกว่า "ทำนองกะ" พิธีกรรมดังกล่าวนี้ได้สืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน อันเป็นเครื่องแสดงสัญลักษณ์ของคุณงามความดีของผู้ตายที่มีคุณูปการต่อชาติและบ้านเมือง

การถ่ายทอดหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาด้วยการสวดนั้นนอกจากมีบทบาท เป็นดนตรีพิธีกรรมในสังคมไทยอย่างหนึ่งแล้ว ยังเป็นการแสดงถึงหลักฐานของการก่อตัวของหลักคีตศิลป์ของไทยอย่างหนึ่งด้วย ปัจจัยทางภาษาบาลีส่งผลไปยังหลักคีตศิลป์ในการสวดไม่มากก็น้อย

6.2.2 ผลวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีของทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง

ทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวง ซึ่งถือเป็นคีตศิลป์ทางพระพุทธศาสนาอันหนึ่ง ผลจากวิเคราะห์สวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงสำรับพระพิธีธรรมวัดราชสิทธาราม หรือเรียกว่า "ทำนองกะเปิด" นั้น ทำนองสวดได้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างคำสวดกับทำนองสวดที่มีความเกื้อกูลกันในลักษณะ "ทำนองอิงกับคำสวดและคำสวดอิงกับทำนอง" หรือสอดคล้องกับลักษณะทำนองสวดทางพระพุทธศาสนา "อักขระจะเป็นตัวบังคับเสียง" (อุดม อรุณรัตน์, 2526: 22) นอกจากนี้ยังพบว่ารายละเอียดของการบังคับทำนองด้วยอักขระนั้น เป็นการบังคับเรื่องความสั้น-ยาวของคำ แต่มิได้บังคับระดับเสียงสูง-ต่ำแต่อย่างใด เนื่องด้วยการใช้ระดับเสียงมีรูปแบบการใช้คงที่อยู่เพียงเสียงเดียว ปรากฏการณ์นี้สนับสนุนข้อสรุปที่ว่าภาษาบาลีเป็นภาษาชนิดที่ไม่มีระดับเสียง (Monotone)

จากการดำเนินทำนองที่ผันเปลี่ยนวรรณะเสียงเพียงช่วงแคบ ๆ อยู่ภายใต้ระบบบันไดเสียง 3 เสียง อีกทั้งยังได้ให้ความสำคัญต่อเสียงศูนย์กลางทำนองซึ่งเป็นระดับเสียงระหว่างกลางของบันไดเสียง มาตราความยาวเสียงตามชนิดของคำ ครุและลหุ ในทำนองนั้น คำ "ลหุ" มีลักษณะการดำเนินทำนองอยู่ในรูปแบบพยางค์เดี่ยว (Syllabic Style) ส่วนคำ "ครุ" มีการดำเนินทำนองอยู่ในลักษณะเอื้อนกลุ่มเสียง (Neumatic Style) โดยมีผลรวมของความยาวเสียงเป็นเท่าตัวของคำลหุ และอีกลักษณะหนึ่งที่มีการเอื้อนยาวแบบเมลิสเมติก (Melismatic Style) ในส่วนท้ายของทำนองแต่ละวลีทำนองรวมทั้งส่วนปิดท้ายทำนองใหญ่ด้วย โดยเฉพาะทำนองสวดของวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฏิ์ นั้น มีการใช้เทคนิคการขยายทำนองบนพื้นฐานของทำนองส่วนย่อย ทั้งนี้เกิดจากการสร้างพยางค์จากเสียงสระของคำสวดที่ใช้ควบคู่ไปกับการดำเนินทำนอง การเปล่งเสียงของคำหรือพยางค์สวดมีลักษณะเน้นเสียงตอนท้ายพยางค์ จนเกิดการกลายเสียงในลักษณะต่าง ๆ ขึ้น ซึ่งเป็นไปตามเหตุผลทางธรรมชาติของภาษาบาลี (พระยาอนุมานราชธน, 2522 : 172) ส่วนการจบทำนองแบบบริบูรณ์(Full-closing) ของทำนองสวดทั้งสองนั้นถือเสียงแกนทำนอง หรือเสียงศูนย์กลางทำนองเป็นเสียงแสดงการจบที่สมบูรณ์ของบทสวด เข้าลักษณะของทำนองลงจบกึ่งสมบูรณ์ดนตรีตะวันตกที่เรียกว่า เคเดนซ์กึ่งปิด (Half Cadence) หรือเรียกว่า "เคเดนซ์อาเมน" (Plagal Cadence) ในดนตรีตะวันตก ซึ่งเป็นลักษณะการปิดทำนองเพลงของเพลงในโบสถ์ที่มีเนื้อร้องว่า "อาเมน" (Amen)

เม็ดพรายชนิดต่าง ๆ นอกจากมีบทบาทในการตกแต่งคำหรือพยางค์แล้วนั้น ยังเป็นวิธีการของการขยายและต่อเติมทำนองให้กว้างไกลมากยิ่งขึ้น และยังอยู่ในลักษณะของการควบคุมด้วยเสียงศูนย์กลางในฐานะเสียงดึงดูดของทำนองแสดงออกถึงนอกจากนี้ เสียงนาสิกยังเป็นเสียงที่

ใช้ในการสนับสนุนการสร้างเทคนิคการเปล่งเสียงต่าง ๆ เช่นการรัว การพรม รวมไปจนถึงการเอื้อนในลักษณะต่าง ๆ

6.2.3 ปรากฏการณ์ทางเสียงภาษาในทำนองสวด

ความซับซ้อนของเสียงที่เกิดขึ้นเนื่องจากการดำเนินทำนองและเป็นการประดับประดาด้วยเม็ดพรายต่าง ๆ นั้นทำให้เกิดปรากฏการณ์ของการเปล่งเสียงต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1) การกลายเสียง

ปรากฏการณ์ของการกลายเสียงจากสระเดี่ยวไปเป็นสระผสม(Diphthongization) ที่พบในทำนองนั้น มีความสอดคล้องกับลักษณะของภาษาบาลีซึ่งเป็นภาษาที่เน้นเสียงหลัง (Declining Diphthong) ประกอบการการเน้นท้ายเสียงจึงเป็นเหตุทำให้เสียงท้ายมีความโดดเด่นขึ้นมา จนเกิดการกลายของเสียงสระได้ (เล่มเดียวกัน, 2522: 172)

ประเด็นต้นเหตุของการกลายเสียงของภาษานั้น มีมากมายหลายประเด็น แต่ประเด็นที่น่าสนใจประเด็นหนึ่ง โดยศาสตราจารย์บอปป์(Bopp) นักนิรุกติศาสตร์ชาวเยอรมัน ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการกลายเสียงไว้อย่างน่าสนใจคือ "...เสียงกลายเพราะต้องการจะพูดให้ไพเราะ จึงแก้เสียงให้เปลี่ยนแปลกไป..." (เล่มเดียวกัน, 2522: 213) จึงเป็นทรรศนะที่สอดคล้องกับประเด็นที่คำจะมีลักษณะเสียงแตกต่างไปจากเดิมหากใส่ปัจจัยทางดนตรีสมทบเข้าไป

2) ภาษาไม่มีบังคับระดับเสียง

คำสวดภาษาบาลีนั้น จึงมีความเป็นไปได้อย่างยิ่งตามข้อสรุปที่กล่าวว่า เป็นภาษาไม่มีระบบหน่วยเสียง (Monotone Language) จากทำนองมีการให้ความสำคัญต่อเสียงศูนย์กลางทำนองอย่างมาก คำสวดเกือบทั้งหมดบรรจุไว้ ณ ตำแหน่งของเสียงศูนย์กลางของทำนองเสมอ หรือมุ่งเคลื่อนไปหาเสียงศูนย์กลางในลำดับสุดท้าย จึงอาจกล่าวได้ว่า ทำนองที่ผู้วิจัยได้ศึกษานั้นเกิดมาจากการสวดเพียงระดับเสียงเดียว คล้ายลักษณะของการสวดแบบสังโยค ซึ่งมีลักษณะเป็นระบบเสียงเดียวเป็นสำคัญ ซึ่งข้อสรุปนี้ตรงกับผลการศึกษาของมิลเลอร์ (Miller, 1992: 163) โดยสรุปว่า "...การสวดปกตินำจะมีพื้นฐานจากเสียงเดียวโดยตลอด..." ฉะนั้น "บาลี" จึงเป็นภาษาที่ไม่มีระดับเสียง เพราะทำนองแสดงให้เห็นถึงการใช้เสียงหลักหรือเสียงศูนย์กลางเพียงเสียงเดียว ถึงแม้ว่าจะมีการประดับประดามากน้อยเพียงใด ซึ่งเป็นการโยกเสียงและทำนองออกจากเสียงศูนย์กลางทั้งสิ้นและมีการสิ้นสุดการขยายทำนองโดยการกลับเข้าหาเสียงศูนย์กลางเสมอ"

3) ปรากฏการณ์ของการยืมตัวสะกด จากพยัญชนะต้นของคำสวดที่ต่อเนื่องกัน

กรณีนี้เกิดจาก คำสวดที่เป็นคำไม่มีตัวสะกดอยู่ติดกับคำสวดอีกคำหนึ่ง จึงเกิดการออกเสียงติดกัน ทำให้เกิดการเชื่อมเสียงของคำทั้งสองเข้าด้วยกัน โดยคำสวดคำแรกนั้นจะกลายเป็นคำที่มีตัวสะกดไปโดยอัตโนมัติ เช่น

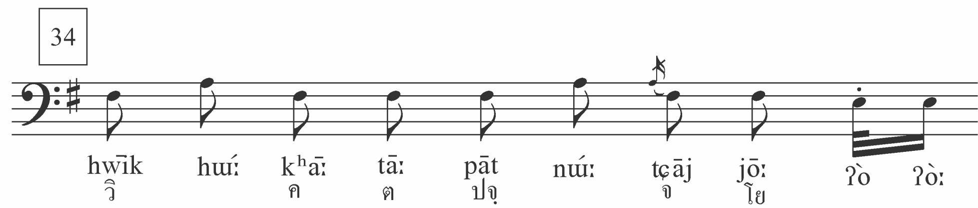
ตุ - ปจฺ เปล่งเสียงเป็น /**tup**/ /pat/
วิ - ค เปล่งเสียงเป็น /wi**k**/ /ka/
จ - โย เปล่งเสียงเป็น /tɕa**j**/ /joː/
ป - ติ เปล่งเสียงเป็น /**pat**/ /ti/
วิ - ปา เปล่งเสียงเป็น /wi**p**/ /pa/

กรณีนี้ทำให้เกิดการสับสันในรากฐานทางของคำแต่ละคำ ว่าเป็นคำ ครุ หรือ ลหุ ตัวอย่างกรณีคำต่างกันแต่เมื่อออกเสียงแล้ว มีลักษณะเสียงเหมือนกัน

อ	ธิ	ป	ติ	ปจฺ	จ	โย
a	t^hi	*pat*	ti	*pat*	tɕaj	joː

จากตัวอย่างสังเกตได้ว่า คำว่า ป และ ปจฺ มีการออกเสียงเหมือนกันโดยมีตัวสะกด /t/ ถึงแม้ว่า “ป” เป็นคำลหุ ส่วน “ปจฺ” เป็นคำครุ และคำว่า “จ” /tɕa/ เป็นคำ ลหุ เมื่อออกเสียงกลายเป็น/tɕa**j** /ซึ่งเป็นคำ ครุ ด้วยปรากฏการณ์นี้อาจทำให้เกิดการสับสน หรือเข้าใจผิดเกี่ยวกับการออกเสียงคำสวดได้ จากการศึกษาทำนองสวดพบว่าเมื่อคำสวดดังกล่าวอยู่ในทำนองจะแสดงความยาวตามมาตราความยาวของคำไว้ให้เห็นความแตกต่าง โดยคำครุ จะมีผลรวมของมาตราความยาวเป็นโน้ตตัวดำ ส่วนคำลหุมีผลรวมเป็นของมาตราความยาวเป็นโน้ตตัวเขบ็ตหนึ่งชั้นเสมอ ฉะนั้นแสดงให้เห็นว่าทำนองมีส่วนช่วยรักษาอักขระวิธีไว้ทางหนึ่งด้วยเช่นกัน กรณีดังกล่าวอาจส่งผลต่อการสร้างทำนอง ดังปรากฏการสร้างทำนองที่ทำให้คำสวดเดิมเป็น ลหุ แต่มีมาตราของความยาวของคำสวดเป็นคำ ครุ กรณีของคำว่า “ วิ” ในตอนที่ 11 วลีทำนองที่ 34 และ 35

คำสวด	วิ	ค	ต	ปจฺ	จ	โย
ออกเสียง	**วิคฺ**	ค	ต	ปจฺ	จยฺ	โย



ตัวอย่างโน้ตที่ 6.1 แสดงวลีทำนองที่ 34 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน

ตัวอย่าง คำสวด

คำสวด อ วิ ค ต ปจฺ จ โย

ออกเสียง อ **วิค** ค ต ปจฺ จยฺ โย



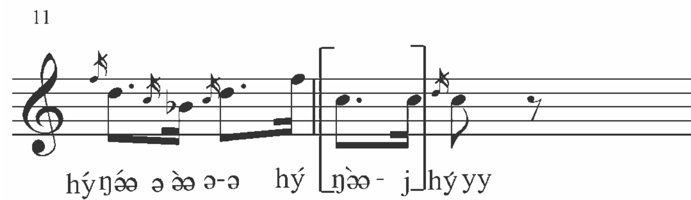
ตัวอย่างโน้ตที่ 6.2 แสดงวลีทำนองที่ 35 ตอนที่ 11 บทมหาปัฏฐาน

นี้เป็นตัวอย่างของการออกเสียงคำเป็นทำนอง ในฐานะรักษาอักขระวิธีของภาษาบาลีที่อาจทำให้เกิดความสับสน และใช้ผิดอักขระได้

6.2.4 ลักษณะทำนองสวดที่คล้ายคลึงกับลักษณะการขับร้องเพลงไทย

จากการสรุปผลลักษณะเม็ดพรายชนิดต่าง ๆ พบว่าเม็ดพรายในทำนองสวดมีลักษณะสอดคล้องกับการเทคนิคการเอื้อนในการขับร้องเพลงไทย ตามที่ ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ ได้วิเคราะห์หลักการของเอื้อนไว้นั้น มีลักษณะคล้ายกับเทคนิคการสวดมีดังนี้

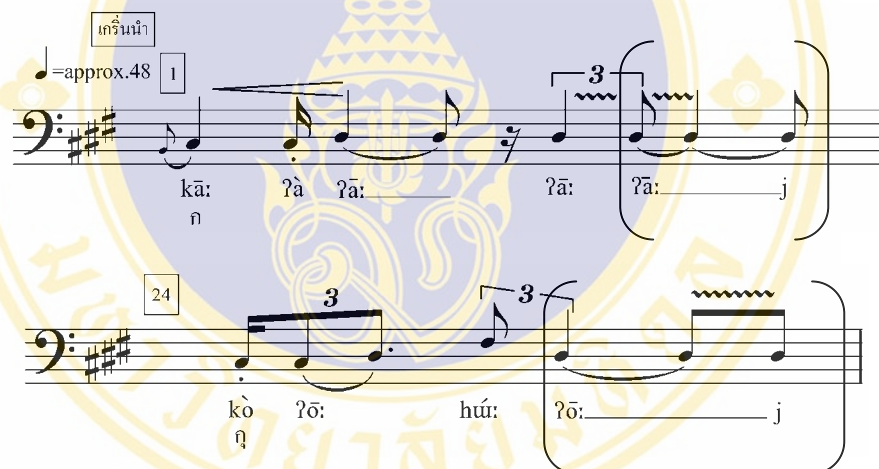
1) ลักษณะการกลายเสียงท้ายพยางค์ของคำสวด โดยมีการเติมเสียง /j/ ในช่วงท้ายเพื่อปิดพยางค์นั้น มีลักษณะคล้ายกับการใช้พยางค์ “เอย” “เงย” “เอิง” ในการขับร้องเพลงไทย ทั้งนี้ในการขับร้องเพลงไทยใช้เป็นกรณีสำหรับปิดชุดการเอื้อน





ตัวอย่างโน้ตที่ 6.3 ทำนองขับร้องเพลง “แขกมอญ”, แสดงลักษณะการปิดชุดการเอื้อน

ที่มา : (Swangviboonpong, D. 2000: 58)



ตัวอย่างโน้ตที่ 6.4 แสดงการกลายเสียงท้ายพยางค์ของคำสวด

2) เอื้อนสามเสียง

จากการศึกษาทำนองสวด พบว่ามีทำนองลงจบทำนองที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับการ “เอื้อนสามเสียง” (three-sound *yyan*) โดยมีทำนองเคลื่อนที่ลง ระดับเสียงเปลี่ยนต่อเนื่องกันเป็นสามระดับ เป็นการเน้นให้เกิดสำเนียงสามเสียงอย่างชัดเจน



ตัวอย่างโน้ตที่ 6.5 แสดงลักษณะการ “เอื้อนสามเสียง”

ที่มา : (Swangviboonpong, D. 2000 : 59)

5

ʔa:____ j jò ʔō:____ hɯ́: ʔā: ʔa:____ ŋ

ŋō:____ ʔō:____ ʔo ʔò ʔò:____ a:n

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.6 แสดงทำนองสวดที่มีลักษณะคล้ายเอื้อนสามเสียงในการขับร้องเพลงไทย

3) ในการขับร้องเพลงไทยมีการใช้เสียงหางเสียง คือ “hy” กรณีต่าง ๆ ดังนี้

23 25

... phrá soŋ lá- g yy hý ŋɔɔ ɔɔ hɔ́ ɔɔŋ ŋə- ə hy ŋə- ə ɔɔ hɔ́ ɔɔŋ

27

ŋɔɔ- j hy ŋaa- m phág yy

ตัวอย่างโน้ตที่ 6.7 แสดงทำนองขับร้องเพลง “แขกมอญ 3 ชั้น”, แสดงเทคนิคสะบัดหางเสียง

ที่มา : (Swangviboonpong, D. 2000 : 57)

20

hé ʔē: hé ʔe:____ aj mē:____ ʔe ʔē ʔe:____ héʔē: héʔe____ aij hɯ́:

26

j ŋa:____ hɯ́: ʔò: ʔō:____ j ŋā:____ hɯ́: ʔā: háʔā ʔā ʔā:____ ŋɯ̄:____ hɯ́:

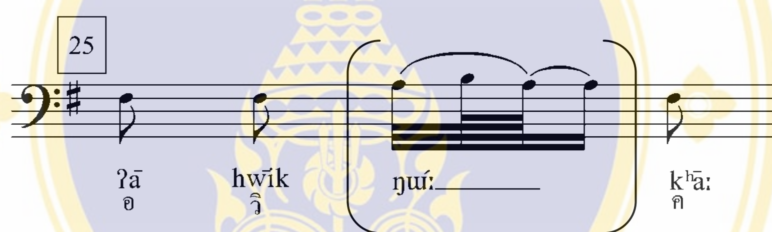
ตัวอย่างโน้ตที่ 6.8 แสดงทำนองสวดที่ปรากฏเม็ดพรายการตวัดเสียงขึ้นนาสิก

4) การพรมเสียงในทำนองนั้นมีลักษณะคล้ายกับเทคนิคการขับร้อง ที่เรียกว่า "ครั่น" (shivering) พบว่ามีลักษณะตรงกับการสะบัดเสียงโดยมีโน้ตตัวย่อม (Acciaccatura Note) แทรกระหว่างโน้ตหลักสองตัวในการดำเนินทำนองสวด



ตัวอย่างโน้ตที่ 6.9 แสดงทำนองขับร้องใช้เทคนิค "ครั่น"

ที่มา : (Swangviboonpong, D. 2000 : 60)



ตัวอย่างโน้ตที่ 6.10 แสดงเม็ดพรายการพรมเสียงในทำนองสวด

แม้ว่าการดำเนินทำนองขับร้องเพลงไทยที่เรียกว่า "เอื้อน" จะมีลักษณะคล้ายคลึงกับการดำเนินทำนองของการสวด คือ เป็นการเปล่งเสียงคำในลักษณะเมลิสเมติก (Melismatic Style) อย่างไรก็ตามลักษณะการสวดและขับร้องเพลงไทยมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนในเรื่องการใช้เสียงในลักษณะเสียงตรง น้ำเสียงเข้มชัดเจน ประกอบกับใช้เสียงนาสิก อย่างไรก็ตามไม่มีการใช้การสั่นเสียงในลักษณะคลอนเสียงในการขับร้องเพลงไทย (Roongruang, P. 1999: 81-82) ซึ่งเม็ดพรายการคลอนเสียง นี้เป็นลักษณ์ของทำนองสวดสรภัญญะอย่างหนึ่ง คือ "ตรงุควัต" (อุดม อรุณรัตน์, 2526: 21)

6.2.5 ความเกี่ยวพันกับสวดพระเวททางศาสนาพราหมณ์

ความสัมพันธ์ระหว่างการสวดทำนองหลวงกับการสวดในศาสนาพราหมณ์นั้น พบว่านอกจากลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่ได้จากการวิเคราะห์จะมีความใกล้เคียงกันแล้วนั้น ผนวกกับการศึกษาองค์ประกอบด้านภาษาคำสวด เกี่ยวกับที่มาของรากฐานตระกูลภาษาในบทสวดทั้งสอง

แล้วนั้น พบว่าเป็นภาษาจากตระกูลภาษาเดียวกัน คือ บาลีและสันสกฤตนั้นเป็นปัจจัยนำไปสู่หลักของการสวด การสืบค้นคำศัพท์เกี่ยวกับการสวดในการสวดฤคเวทและสามเวทของศาสนาพราหมณ์พบว่าได้มีความสัมพันธ์กับกฎเกณฑ์เกี่ยวกับการออกเสียงภาษาบาลีที่เป็นร้อยกรอง คือ ฉันทลักษณ์ จากเสียงทั้งสามเสียงนั้น มีการใช้ศัพท์สันสกฤตและบาลีเป็นศัพท์ตัวเดียวกัน คือ อุทฺธตฺต อนุทฺธตฺต และสริตา เพียงแต่มีการสะกดแตกต่างกันตามลักษณะของภาษานั้น ๆ คือ อุทาตฺต(Udātta) อนุทาตฺต(Anudātta) และสฺวริต(Svarita) ดังปรากฏอยู่ในตำราฉันทลักษณ์ได้กล่าวถึงเสียงทั้งสามเสียง อันเป็นที่มาของการจัดคณะฉันท์ อย่างไรก็ตาม ยังพบข้อแตกต่างในเสียงทั้งสาม คือ ระยะขั้นคู่ระหว่างเสียงด้านบนกับเสียงศูนย์กลาง และเสียงด้านล่างกับเสียงศูนย์กลางห่างเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์ แต่ขั้นคู่ของเสียงทั้งสามในบันไดเสียงของทำนองสวดทำนองหลวงของไทยนั้น มีระยะขั้นคู่ระหว่างเสียงด้านบนกับเสียงศูนย์กลางเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ และเสียงด้านล่างกับเสียงศูนย์กลางห่างเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์

การอนุมานผลของการค้นพบที่ได้จากการวิเคราะห์ทำนองนั้น สามารถเทียบเคียงได้กับการสวดของศาสนาพราหมณ์ ถึงแม้ว่าการสวดของพุทธศาสนาไทยไม่มีการขนานนามศัพท์เทคนิคต่าง ๆ แต่ปรากฏในลักษณะเดียวกันกับทำนองสวดของศาสนาพราหมณ์ ฉะนั้นสิ่งที่ยืนยันความเกี่ยวเนื่องซึ่งกันและกันทางตระกูลภาษานั้น ถือเป็นมูลเหตุของการเทียบเคียงอย่างมีน้ำหนักน่าสนใจ สิ่งที่มีความสอดคล้องกันในลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนองสวดทั้งสอง ในทางดนตรีสามารถสรุปได้ดังนี้

(1) ระบบสามเสียง

(2) ระบบเสียงศูนย์กลาง

(3) ระบบมาตราความยาวเสียง (ครุ-ลหุ)

ปรากฏการณ์ทางดนตรีตามที่ได้ศึกษาวิจัย แสดงให้เห็นถึงการขยายผลของบทสวดภาษาบาลีนั้น ที่ใช้การออกเสียงในลักษณะการอ่านออกเสียงตามหลักไวยากรณ์ที่เป็นพื้นฐานของการสร้างทำนองสวดให้มีความไพเราะงดงามจนกลายเป็นทำนองที่ซับซ้อนมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยสังเกตได้ว่าการพยายามที่จะสร้างดนตรีบนพื้นฐานของข้อจำกัดบนข้อกำหนดทางศาสนานั้น เป็นประเด็นที่พยายามจะหลีกเลี่ยงต่อข้อบังคับดังกล่าวเพื่อให้เกิดศิลปะและความงดงามทางศิลปะในลำดับต่อมา

จึงสามารถสรุปได้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่างคำสวดกับทำนองสวดนั้นมีความเกื้อกูลกันในลักษณะ ทำนองอิงกับคำสวดและคำสวดอิงกับทำนอง หรือเป็นไปตามคำกล่าวที่ว่า “การสวดทางพระพุทธศาสนานั้นอักขระจะเป็นตัวบังคับทำนอง” (อุดม อรุณรัตน์, 2526: 20-21) จากการวิเคราะห์ในครั้งนี้แสดงให้เห็นว่า การบังคับทำนองด้วยอักขระนั้น เป็นการบังคับเรื่องความสั้น-ยาวของคำ แต่มิได้บังคับระดับเสียงสูง-ต่ำแต่อย่างใด เนื่องด้วยการใช้ระดับเสียงมีรูปแบบการใช้

คงที่อยู่เพียงเสียงเดียว ส่อเค้าว่าภาษาบาลีเป็นภาษาชนิดไม่มีระดับเสียง (Monotone) จากการดำเนินทำนองที่เปลี่ยนระดับเสียงเพียงช่วงแคบ ๆ คือจำนวน 3 เสียงเท่านั้น อีกทั้งยังให้ความสำคัญของเสียงแกนทำนองอย่างมาก ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของการท่องนั่นเอง

จากข้อมูลโดยทั่วไปสรุปโดยนักวิชาการ ได้กล่าวว่าภาษาบาลีเป็นภาษาที่ไม่มีระดับเสียง อย่างไรก็ตามระดับเสียงในภาษาบาลีนั้นปรากฏอยู่ในรูปแบบฉันทลักษณ์อย่างชัดเจน ซึ่งเป็นการกำหนดเสียงเป็นระดับแตกต่างกัน 3 เสียง ใช้สำหรับสวด หรืออ่านออกเสียงเป็นทำนองไพเราะ ตลอดจนเป็นการตรวจสอบฉันทลักษณ์ ด้วยทำนองสามเสียงนี้ คือ สรภัญญะนั่นเอง ฉะนั้นจึงสรุปได้ว่า กระบวนการทางดนตรีของภาษาบาลีแสดงความชัดเจนขึ้นจากรูปแบบฉันทลักษณ์ ซึ่งเป็นคำประพันธ์ประเภทร้อยกรอง

บันไดเสียงโบราณนั้นมีที่มาจากการออกเสียงของร้อยกรองบาลี คือ "ฉันท์" นั่นเอง นับแต่นี้จึงสมบูรณ์ด้วยมาตราเสียงและบันไดเสียง เป็นฐานะคีตศิลป์ที่ชัดเจนเป็นอันดับแรก

6.3 ข้อเสนอแนะ

ประเด็นการศึกษาของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ยังต้องอาศัยการขยายขอบเขตการศึกษาให้ลึกและกว้างยิ่งขึ้นในอนาคต ทั้งการวิเคราะห์ทำนองอย่างลึก การวิเคราะห์ทำนองสวดบทอื่น ๆ รวมไปถึงทำนองสวดของพระพิธีธรรมสำรับอื่น ๆ ที่ยังไม่ได้ทำการศึกษาโดยละเอียดยังมีอีกเป็นจำนวนมาก เพื่อทำให้ประเด็นของทำนองสวดรพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงของพระพิธีธรรมมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นนั้น

กระบวนการที่ผสมกลมกลืนระหว่างศาสนาและผลิตผลทางศิลปวัฒนธรรมนั้น เป็นสิ่งที่ปรากฏขึ้นตามธรรมชาติ ในประเด็นของการศึกษาการสวดนี้หากมุ่งพิจารณาในลักษณะสุดโต่งในแง่ศาสนาหรือวัฒนธรรมดนตรีอย่างเป็นเอกเทศแล้ว มิอาจก่อให้เกิดความเข้าใจในความเป็นไปอย่างแท้จริงในสัจธรรมของสิ่งทั้งสองได้ ฉะนั้นการศึกษาทำนองสวดในฐานะดนตรีที่สำคัญชิ้นหนึ่งของวัฒนธรรมไทยในรายงานฉบับนี้ จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่ดำเนินตามแนวคิดดังกล่าว เพื่อมุ่งนำเสนอสิ่งที่เป็นปรากฏการณ์ในเชิงประจักษ์ ทั้งในเรื่ององค์ประกอบทางดนตรีและแนวคิดในการสร้างดนตรีที่ปรากฏอยู่ รวมทั้งปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้เกิดข้อสรุปที่มีความใกล้เคียงกับข้อเท็จจริงมากที่สุด

1) การศึกษาวิจัยดนตรีถ้อยคำทางพระพุทธศาสนา ยังเป็นประเด็นของการศึกษาเพื่อให้เกิดการเชื่อมโยงของข้อมูล นับตั้งแต่ในช่วงต้นของการก่อตัวทางดนตรีในบทร้อยกรองหรือในแง่

วรรณศิลป์ชนิดต่าง ๆ ของไทย เพื่อพัฒนาความเป็นดนตรีไปจนถึงการขับร้องเพลงไทยและเพลงสมัยนิยมต่อไป

2) นอกจากการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีของทำนองสวดแล้ว การศึกษาการสวดที่สมบูรณ์นั้นจำเป็นต้องอาศัยข้อมูลการศึกษาเรื่องเดียวกันนี้ในมิติต่าง ๆ เข้าประกอบกัน เช่น สภาพทางสังคมศาสตร์ มานุษยวิทยา ภาษาศาสตร์ ประวัติศาสตร์ เป็นต้น เพื่อพิจารณาถึงกระบวนการปรับปรนของการสวดทางพ

ระพุทธศาสนาของไทย ส่งผลให้เกิดความเข้าใจในความเป็นไปตามข้อเท็จจริง และลดความยึดมั่นในมุมมองของนักการศาสนา และนักวิชาดนตรี การศึกษาวิจัยในประเด็นนี้จะไม่สามารถเกิดขึ้นได้หากผู้วิจัยยังมีมุมมองเฉกเช่นปกติวิสัยของชาวพุทธ เพื่อส่งผลต่อการตีความที่สามารถเข้าถึงข้อเท็จจริงจากหลักฐานได้อย่างรัดกุม รวมทั้งเป็นการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดสิ่งที่เป็นประโยชน์และนำผลจากการวิจัยกลับไปสู่สังคมอีกทางหนึ่ง

ปัจจุบันการสืบทอดพระพุทธศาสนานั้น ส่วนใหญ่เป็นการปฏิบัติตามธรรมเนียมที่สืบต่อกันมา โดยยังขาดความเข้าใจในความหมายและวัตถุประสงค์ของพิธีกรรม รวมไปถึงความซาบซึ้งในสำเนียงทำนองสวดที่สามารถใช้ในการน้อมนำจิตผู้ฟังให้บังเกิดความศรัทธา ตราบใดที่ผู้ฟังยังมีความซาบซึ้งในเสียงสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงอยู่นั้น เท่ากับว่าเป็นหนทางหนึ่งที่สามารถส่งเสริมและรักษาพระพุทธศาสนาให้คงอยู่ได้ และเป็นบาทฐานแห่งการเข้าสู่การศึกษาพระธรรมอย่างจริงจังต่อไป

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

ไม่ได้ตีพิมพ์ กองจดหมายเหตุหอสมุดแห่งชาติ
รัชกาลที่ 3, งานพระบรมศพ หน้า 149
รัชกาลที่ 4, งานพระบรมศพ หน้า 163,168
รัชกาลที่ 5, งานพระบรมศพ หน้า 145-146
รัชกาลที่ 5, พระราชพิธีสัมพัจฉรฉินท์ หน้า 145-146
รัชกาลที่ 6, เรื่องสวดมนต์ในการพระราชกุศล อันสวรรคตพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง หน้า 186

กรมการศาสนา. (ผู้จัดทำ). (2541). ศาสนพิธี เล่ม 2 หลักสูตรนักธรรมและธรรมศึกษาชั้นโทขององค์การศึกษา. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

กัลยาณสิทธิวัฒน์, พระครู (สมาน กลฺยาณธมฺโม). หัวหน้าพระพิธีธรรม วัดราชสิทธาราม. สัมภาษณ์.

การท่องเที่ยวผจญภัยของแฟร์นังด์ มังเดซ ปินโต ค.ศ.1537-1558. (2526). (สันต์ ท.โกมลบุตร, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ก้าวหน้า.

การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย. (ผู้จัดทำ). (2547). วันเวลาแห่งการเดินทาง. (ที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพพันเอกสมชาย หิรัญกิจ ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม พุทธศักราช 2547)

ขวัญรัก มหาวายาโม, พระมหา. 22 มีนาคม 2548. เลขานุการเจ้าคณะจังหวัดพิษณุโลก ผู้ช่วยเจ้าอาวาสวัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดพิษณุโลก. สัมภาษณ์.

คณะอนุกรรมการฝ่ายจัดทำจดหมายเหตุและหนังสือที่ระลึกในคณะกรรมการจัดงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี. (2541). จดหมายเหตุงานพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี. กรุงเทพฯ. จัดพิมพ์ทูลเกล้าฯถวายสนองพระมหากรุณาธิคุณ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ณ พระเมรุมาศท้องสนามหลวง วันอาทิตย์ที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539

จดหมายเหตุนิโกลาส์ แชรแวส. (2506). ประวัติศาสตร์ ธรรมชาติ และการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม(ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช) โดย พิมพ์จำหน่ายที่กรุงปารีส์ เมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ ค.ศ.1688(พ.ศ.2231). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ก้าวหน้า.

จดหมายเหตุรายวัน เดอ ชัวซีย์ การเดินทางไปสู่ประเทศสยาม ในปี ค.ศ.1685 และ 1686 ฉบับสมบูรณ์. (2526). (สันต์ ท.โกมลบุตร, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ก้าวหน้า.

จันจิรา จิตตะวิริยะพงษ์. (2546). อิทธิพลภาษาต่างประเทศในภาษาไทย. กรุงเทพฯ: ก๊อปปี้ แอนด์ พริ้นท์.

จำนงค์ ทองประเสริฐ. (2542). พระพิธีธรรม. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม 9 (หน้า 4082 - 4083). กรุงเทพฯ: สยามเพรส แมเนจเม้นท์ จำกัด. (จัดพิมพ์เนื่องในพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542)

จุฑารัตน์ เกตุปาน. 25 กุมภาพันธ์ 2548. อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. สัมภาษณ์.

เจนดุริยางค์, พระ. (2527). แบบเรียนดุริยางคศาสตร์สากล ฉบับทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย. (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรมแผนที่ทหาร.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. 16 ธันวาคม 2545. สัมภาษณ์.

ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์. (2518). ศาสนา. กรุงเทพฯ: คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชลทิช จันทร์หอม, พระมหา. (2513). การศึกษาวิเคราะห์พิธีสวดมนต์ในพระพุทธศาสนาเถรวาท ศึกษาเปรียบเทียบความเชื่อของนักศึกษาปริญญาโท มหาวิทยาลัยมหิดล. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศาสนาเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. (2538). ตาลปัตรพัดยศ ศิลปะบนศาสนวัตถุ. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนพับลิชชิ่ง จำกัดมหาชน(มหาชน).

ดนัย ไชยโยธา. (2527). ประวัติศาสตร์นิพนธ์ 1 . กรุงเทพฯ: O. S. Printing House จำกัด.

ทองพูล บุณยมาลิก. (2542). พิธีสวดพระอภิธรรม : การศึกษาสังเกต. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เสมาธรรม. (โครงการตำราเฉลิมพระเกียรติวโรกาสครบรอบพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนม์ 72 พรรษา, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต).

เทพวิสุทธิกวี, พระ (พิจิตร ฐิตวณฺโณ) (ผู้พูด). (25 กรกฎาคม 2541). แนะนำบทสวดมนต์ [เทปบันทึกเสียง]. กองเทปธรรมของ นิศา เชนะกุล.

เทพเวที, พระ (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). (2532). พุทธศาสนากับสังคมไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โกมลคีมทอง.

_______ . (2536). พจนานุกรมพุทธศาสน์ฉบับประมวลศัพท์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แสงเทียน.

เทพสิทธิมุณี, พระ (วิชัย เมตฺติโก). 19 มกราคม 2546. เจ้าอาวาสวัดไผ่ล้อม อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี, เจ้าคณะจังหวัดจันทบุรี. สัมภาษณ์.

ธ. ธรรมศรี. (ม.ป.ป.). พุทธมนต์พิธี. กรุงเทพฯ: เลี่ยงเซียงจง.

ธงชัย สุมนจักร. (2538). ประมวลฉันทลักษณ์ คู่มือการแต่งฉันท์ภาษามคธ ป.ธ.8 . กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

ธนศักดิ์ จินตกวี, พระมหา. 22 มีนาคม 2548. ครูสอนพระปริยัติธรรม พระวินยาธิการ เลขานุการเจ้าคณะตำบลหัวรอ เขต 1 วัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรมหาวิหาร. สัมภาษณ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2525). พระอภิธรรมเทศนาบนดาวดึงส์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร. (จัดพิมพ์ในงานบำเพ็ญกุศลแด่คุณแม่หมาน้อย อยู่โพธิ์ 1 ตุลาคม 2526).

_______ . (2498). ดนตรีในพระธรรมวินัย. กรุงเทพฯ: ศิลปากร.

ธรรมปิฎก, พระ (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). (2537). พิธีกรรม ใครว่าไม่สำคัญ. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: มูลนิธิพุทธธรรม.

ธิติพล กันตีวงศ์. (2545). ทำนองเทศน์มหาชาติกัณฑ์มัทที ในพิธีตั้งธัมม์หลวง จังหวัดเชียงใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

นงเยาว์ ชาญณรงค์. (2542). ศาสนากับสังคม (Religion and Society). (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง ภาควิชาปรัชญา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา และดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2515). สาส์นสมเด็จ. เล่ม 17. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

_______ . (2505). สาส์นสมเด็จ. เล่ม 18. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

_______ . (2505). สาส์นสมเด็จ. เล่ม 22. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

เนตรนภิศ นาควัชระ ปิยนาถ บุนนาค และจุลทรรศน์ พยาฆรานนท์. (2525). วัดในกรุงเทพฯ : การเปลี่ยนแปลงในรอบ 200 ปี (พ.ศ. 2325-2525). รายงานผลการวิจัยเงินทุนเพื่อเพิ่มพูนและพัฒนาประสิทธิภาพทางวิชาการ เนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญตา เขียนทองกุล. (2539). วิเคราะห์งานดุริยางคศิลป์ที่ใช้ประกอบการเทศน์มหาชาติ. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุญเตือน ศรีวงพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ. (2542). สมุดข่อย. กรุงเทพฯ: สตาร์ปริ๊น จำกัด.

บุญลือ วันทายนต์. (2544). สังคมวิทยาศาสนา(Sociology of Religion). (พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหงภาควิชา สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ปรมินท์ จารุวร. (2542). การสืบทอดทำนองสวดและประเพณีสวดพระมาลัยที่บ้านหนองขาว จังหวัดกาญจนบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประจักษ์ แท่งทอง. 22 กุมภาพันธ์ 2548 . สัมภาษณ์.

________ . 22 มีนาคม 2548. สัมภาษณ์.

ประมวล โอชกะ. 27 มิถุนายน 2545. สัมภาษณ์.

ปรานี วงษ์เทศ. (2534). พิธีกรรมเกี่ยวกับการตายในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร มหาวิทยาลัยศิลปากร.

________ . (2537). ประเพณีหลวงและประเพณีราษฎร์. ใน สารานุกรมสำหรับเยาวชนไทย (เล่ม 18: หน้า 30-57). กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด.

ปรีชา ทิชินพงศ์ . (2534). บาลี-สันสกฤตที่เกี่ยวกับภาษาไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ. (2543). การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม SO233. (พิมพ์ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ไพโรจน์ หาดแก้ว. 7 กุมภาพันธ์ 2546. พนักงานโทฝ่ายศุภรัต กองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง สัมภาษณ์.

มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2539). พระไตรปิฎกภาษาไทย. ฉบับมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย . กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มพ์หาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (จัดพิมพ์เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ เนื่องในมหามงคลสมัยเฉลิมพระชนมพรรษา 5 รอบ 12 สิงหาคม 2535)

มหาชาติคำหลวง. (2516). (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจริญธรรม.

ยิ้ม ปัณฑยางกูร. (2506). สาส์นสมเด็จ. เล่ม 27 สารบัญค้นเรื่อง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา

รักไทย สิงห์สถิตย์. (2530). การศึกษาการพระราชพิธีพระบรมศพ ณ ท้องสนามหลวงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสภาน ปี 2542. กรุงเทพฯ: สิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์.

ราชพัชราภรณ์, พระ(สุรินทร์ ชุตินฺธโร). 1 มีนาคม 2546. เจ้าอาวาสวัดมหาธาตุ (พระอารามหลวง) อ.เมือง จ.เพชรบูรณ์, สัมภาษณ์.

ราชโมลี, พระ (พรหมา สปฺปญฺโญ). 10 มีนาคม 2546. รองเจ้าคณะภาค 10, ผู้ช่วยเจ้าอาวาสวัดจักรวรรดิราชาวาส. สัมภาษณ์.

เริง อรรถวิบูลย์. (2512). ความรู้เรื่องพิธีธรรมเนียมสงฆ์ เล่ม 2 . (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

เริงฤทธิ์ เบ้านุวงศ์. 4 กรกฎาคม 2545. ผู้อำนวยการส่วนกิจการคณะสงฆ์ สำนักเลขาธิการมหาเถรสมาคม สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

วราภรณ์ บำรุงกุล. (2537). ร้อยกรอง. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ พี. พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด.

วินัย อัศวิวะกุล. (2543). มาสร้างปัญญาในคำสวดมนต์ พระอภิธรรม 7 คัมภีร์ฉบับหลวงกันเถอะ . (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: ศูนย์พระไตรปิฎกศึกษา.

วินัย พงศ์ศรีเพียร. (2543). คู่มือการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนประวัติศาสตร์, ประวัติศาสตร์ไทยจะเรียนจะสอนกันอย่างไร. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

วิบูลย์กิจจาทร, พระครู (เลื่อน ถาวฺโร). 5 กรกฎาคม 2545. สัมภาษณ์.

ศิริพร ยินดี. (2543). การศึกษาเปรียบเทียบพิธีกรรมการสวดภาณยักษ์ : ศึกษาเฉพาะกรณีวัดในกรุงเทพมหานคร. วิทานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศาสนาเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สนอง คลังพระศรี. (2-8 มกราคม 2543). สวดลำคำขับต้อนรับสหัสวรรษใหม่. ขับกับลำ, สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์, หน้า 68.

_________ . (30-29 มกราคม 2543). สวดพระอภิธรรม ลำนำแห่งพระพุทธศาสนา. ขับกับลำ, สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์, หน้า 68.

สมชัย เกื้อกูล. 4 กรกฎาคม 2545. เจ้าหน้าที่บริหารงานการศาสนา กองศาสนูปถัมภ์ กรมการศาสนา. สัมภาษณ์.

_________ . (ม.ป.ป.). พระมหาชาติคำหลวง. (ม.ป.ท.).

สมปอง พรมเปี่ยม. (2536). ทำนองเสนาะ: ทางเข้าสู่สุนทรียภาพ. กรุงเทพฯ: Mild Publishing.

สมภพ ภิรมย์. (2538). พระเมรุมาศ พระเมรุ และเมรุ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์. (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง.

สมมตอมรพันธุ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. (2508). ประกาศการพระราชพิธี. เล่ม 1. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์.

สรวุฒิพิศิษฏ์, พระครู (เฉลียง จิตฺตธมฺโม). 12 มิถุนายน 2545. หัวหน้าพระพิธีธรรม วัดมหาธาตุ สัมภาษณ์.

สังฆราช (สา ปุสฺสเทว), สมเด็จพระ. (2538). สวดมนต์ฉบับหลวง. (พิมพ์ครั้งที่ 16). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ก้าวหน้า.

สำนักพระราชวัง. (2544). รวมเรื่องและข้อปฏิบัติเกี่ยวกับราชสำนัก. (พิมพ์ครั้งที่ 12). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สำนักราชเลขาธิการ. (ผู้จัดทำ). (2542). ตำนานพระอาราม แล ทำเนียบสมณศักดิ์. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน). (ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม ให้พิมพ์พระราชทานในงานพระราชทานเพลิงศพ พระมหารัชมงคลดิลก (บุญเรือน ปุญฺญโก ป.ธ. 5) และพระเทพวิสุทธิญาณ (อุบล นนฺทโก ป.ธ. 9) ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันเสาร์ที่ 25 ธันวาคม พุทธศักราช 2542).

สำเภากษัตริย์สุลัยมาน. (2527). (ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์, ผู้แปล). เอกสารวิชาการหมายเลข 2 / 018 มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์. กรุงเทพฯ: (ม.ป.ท.)

สิริธรรมวิภูษิต, พระครู (บรรเจิด ปภากโร). 11 กุมภาพันธ์ 2546. หัวหน้าพระพิธีธรรม วัดระฆังโฆสิตาราม. สัมภาษณ์.

สิริวัฒน์ คำวันสา. (2542). ประวัติพระพุทธศาสนาในประเทศไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์ จำกัด.

สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพฯ: Dr Sax.

สุกัญญา สุจฉายา. (2543). เพลงพื้นบ้านศึกษา. โครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุชาติ ละออง. 22 กุมภาพันธ์ 2548. สัมภาษณ์.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2523). บาลี-สันสกฤตที่สัมพันธ์กับภาษาไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช.

สุนทร กิขวีโร,พระสมุห์. 17 เมษายน 2545. พระพิธีธรรม วัดจักรวรรดิราชาวาส. สัมภาษณ์.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. (2535). ขนบธรรมเนียมประเพณี : ความเชื่อและแนวทางการปฏิบัติในสมัย กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

———— . (2535). พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสฐียรโกเศศ. (2500). ประเพณีเก่าของไทย. กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา.

————. (2522). นิรุกติศาสตร์. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์.

เสาวภาคย์ กัลยาณมิตร. 10 พฤษภาคม 2548. อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาอังกฤษ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. สัมภาษณ์.

แสง จันทร์งาม. (2531). ศาสนศาสตร์(The Science of Religion). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

อนันต์ อมรรตัย. (บรรณาธิการ). (2544). คำให้การขุนหลวงหาวัด (ฉบับหลวง) และประชุมพงศาวดาร ภาค 81 จดหมายเหตุเรื่อง การจลาจลเมื่อปลายแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช, กรุงเทพฯ: พี.เค. พริ้นติ้งเฮ้าส์ (โครงการเผยแพร่เหตุการณ์ประวัติศาสตร์ ศาสนาและการเมือง)

อรวดี ธนะจันทร์. (2545). สวดคฤหัสถ์ : กรณีศึกษา นักสวดตำบลไผ่จำศีล อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

อุดม อรุณรัตน์. (2526). ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา. กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม.

เอี่ยม สิริวณฺโณ, พระครูสมุห์. (ผู้รวบรวม). (2534). มนต์พิธีสำหรับพระภิกษุสามเณร และ พุทธศาสนิกชนทั่วไป. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: วัดอรุณราชวราราม.

ภาษาอังกฤษ

Fox Stangways, A.H. (1970). The Music of Hindustan. The Clarendon Press, Oxford.

Garrett, A. M. (1958). An Introduction to Research in Music. Washington D.C. : The Catholic University of America Press.

George, M. K. (1993). Music-Making, Ritual, and Gender in a southeast Asian Hill Society. Ethnomusicology, 37 (1), 1-27.

Gervaise, N. (1688). The Natural and Political History of the Kingdom of Siam, translated and edited with an introduction and noted by John Villiers.White Lotus Co., LTD. Bangkok Thailand ,Production Siripat Co.,Ltd. Printed.169-170

Kaufmann, W. (1975). Tibetan Buddhist Chant. : musical notation and interpretations of song book by the Bkah Brgyud Pa and Sa Skya Pa sects Indiana University Press Bloomington,USA.

Lee, B. W. (1974). An Analytical Study of sacred Buddhist Chant of Korea. Ph.D. Dissertation, University of Washington, USA.

List, G. (1961). Speech Melody and Song Melody in Central Thailand. Ethnomusicology, 5 (pp.16-32). New York.

_______ . (1971). The Boundaries of Speech and Song (from Ethnomusicology, 7 (pp. 1-16). In McAllester, D. P. (Ed.), Reading in Ethnomusicology. New York – London : Reprint Corporation.

Mendelso, J.A. (1944). Histoire naturelle et politique du Royaume de Siam. In Miller, T. E., & Chonpairot, J. . Crossroads : An Interdisciplinary of Southeast Asian Studies, 8 (2), : A History of Siamese Music Reconstructed from Western Documents, 1505-1932 . Center for Southeast Asian Studies: Northern Illinois University. ,USA.

Miller, T. E. (1985). Traditional of the Lao : Kean Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand. Greenwood Press. USA.

_______ . & Chonpairot, J. (1994). A History of Siamese Music Reconstructed from Western Documents, 1505-1932 . Crossroads : An Interdisciplinary of Southeast Asian Studies, 8 No.2. DeKalb, IL. Center for Southeast Asian Studies : Northern Illinois University. USA.

_______ . (1992). A Melody Not Sung : The Performance of Lao Buddhist Texts in Northeast Thailand. Selected Reports in Ethnomusicology , 9. Text,Context,and Performance in Cambodia, Laos, and Vietnam (pp.161-188.). University of California.

Morton, D. (1976). The Traditional Music of Thailand. University of California Press, Berkeley. LosAngeles. London.

Nettl, B. (1972). Music in Primitive Culture (Third Printing). Harvard University Press, Cambridge. USA.

Payagkarajasak, C. & Jaiklang, D. (1994). Buddhist Music of Thailand. Biography and Abstract of the Paper Presentation in Ethnomusicological seminar in Soul, Korea (pp.69).

Pikulsri, C. (1996). Tipitaka as a Mirror to Indian Music History. The Third International Music confrerence & Festival Asian Music : Diffusion and Acculturation by The ASIA-Pacific Society for Ethnomusicology (116-126). มหาสารคาม : อภิชาติการพิมพ์

Piyasilo. (1990). Buddhist Prayer. An Introduction to religious music, parita, puja and spirituality. Mandala Trading & Publishing (M) Sdn Bhd for Dharmafers. Malaysia.

Roongruang, P. (1999). Thai classical music and its movement from oral to written transmission, 1930--1942: Historical context, method, and legacy of the Thai Music Manuscript Project. Ph.D. Dissertation, Kent State University.

Sadie, S. (Editter) (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillann Publishers Limited.

Swangviboonpong, D. (2000). Thai Court Singing : History, Musical Characteristics and Means of Transmission. Ph.D. Dissertation, School of Oriental and African Studies, University of London.

Tingsabadh K. T. and Abramson, S. A. (1993). Thai. Illustrations of the IPA. . Journal of the International Phonetic Association 23, 24-28.



ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

เกณฑ์การถ่ายเสียงคำสวดเป็นสัทอักษรสากล

1. Consonants

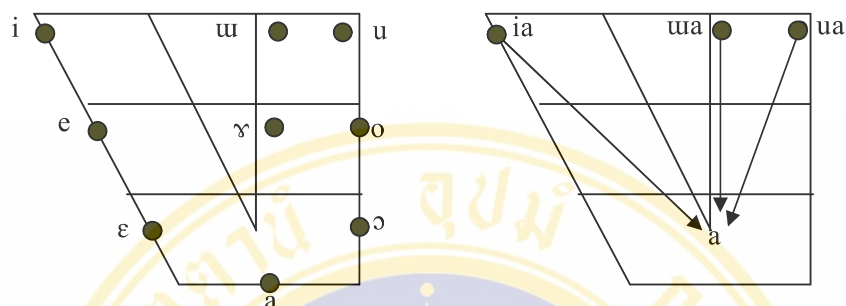
	Bilabial	Labio-dent	Dental Alveolar Post Alveolar	Palatal	Velar	Glottal
Plosive	p p^h b		t t^h d		k k^h	ʔ
Nasal	m		n		ŋ	
Fricative		f				h
Affricate			s			
Trill			tɕ $tɕ^h$			
Approximant			r			
LateralApprox.				j	w	
			l			

p pân: 'elder Aunt'
p^h p^hâ: 'cloth'
b bâ: 'insane'
m mā: 'to come'
f fǎj 'pimple'

t tām 'to Pound'
t^h t^hām 'to Do'
d dām 'black'
n nā: 'ricefield'
s sǎj 'clear'
r rák 'to love'
l lák 'to Steal'
tɕ tɕā:m 'to Aneeze'
$tɕ^h$ $tɕ^h$ā:m 'dish'

k kâ:ŋ 'fish Bone'
k^h k^hâ:ŋ 'side'
ŋ ŋā: 'tusk'
w wān 'day'
j jā:m 'watchman'
ʔ ʔûan 'fat'
h hǎj 'earthen jar'

2. Vowels



i krìt 'dagger' iː krìːt 'to cut' ia riān 'to Study'

e ʔēn 'ligament' eː ʔēːn 'to recline' ɯa rɯ̄an 'house'

ɛ pʰɛ́ʔ 'goat' ɛː pʰɛ́ː 'to Be Defeated' ua rūan 'to Be Provocative'

a fǎn 'to Dream' aː fǎːn 'to Slice'

ɔ klɔ̀ŋ 'box' ɔː klɔ̄ːŋ 'drum'

o kʰôn 'thick Soup' oː kʰôːn 'to fell A Tree'

u sùt 'last,rearmost' uː sùːt 'to inhale'

ɤ ŋɤn 'silver' ɤː dɤːn 'to walk'

ɯ kʰɯ̂n 'to go up' ɯː kʰlɯ̂ːn 'to ware'

3. Tone

There Are five Tones in Standard Thai : high / ´ /, mid / ¯ / , low / ` /, rising / ˇ /, and falling / ˆ /

kʰāː 'to get Stuck' kʰáː 'to Engage in Trade'

kʰàː 'galangal' kʰǎː 'leg'

kʰâː 'I'

(Tingsabadh & Abramson, 1993: 24-28)

ภาคผนวก ข
ศัพท์บัญญัติไทย-อังกฤษ ในการวิเคราะห์ทำนองสวด

กระสวนลำนำ	Rhythmic Pattern
การกลมกลืนเสียง	Assimilation
การกลายเสียง	Sound Change
การกลายเสียงจากสระเดี่ยวไปเป็นสระผสม	Diphthongization
การขยายทำนอง	Melodic Extension
การขยายทำนอง	Melodic Extension
การเคลื่อนที่ของทำนอง	Melodic Motion
การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามเสียง	Disjunct
การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง	Conjunct
การจบวรรคกึ่งสมบูรณ์	Half Closing
การจบวรรคสมบูรณ์	Full Closing
การซ้ำและย่นทำนอง	Melodic Repeating and Condensation
การดัดแปลงทำนอง	Melodic Modification
การต่อเติมทำนอง	Melodic Prolongation
การเน้นเสียงหลัง หรือเสียงท้ายพยางค์	Declining Diphthong
การยืดเสียงสระ	Vowel Expansion
การแยกพยางค์	Syllabification
การวาดลวดลายของเสียงคำ	Text Painting
การเอื้อนยาวแบบเมลิสเมติก	Melismatic Style
การเอื้อนลักษณะเทิร์น	Turn
เกริ่นนำ	Introduction
ครั่น	Shivering
คลอนเสียง	Shivering Sound
เคเดนซ์กึ่งปิด	Plagal Cadence
จังหวะสม่ำเสมอ	Metric

ช่วงทำนองสิ้นสุดเพลง	Coda
ชะงักเสียง	Staccato
ตวัดเสียง	Appoggiatura Note
ตวัดเสียงนาสิก	Appoggiatura Note with Nasal Sound
ต่อเติมทำนอง	Melodic Prolongation
แนวการเคลื่อนที่ลง	Descending
โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น	Eight Note
โน้ตตัวขาว	Half Note
โน้ตตัวดำ	Quarter Note
โน้ตตัวย่อม	Acciaccatura Note
บันไดเสียง 3 เสียง	Tritonic Scale
พยางค์เดี่ยว	Syllabic Style
พยางค์ที่ไม่มีความหมาย	Nonsense Syllable
พรมย้อนเสียง	Lower Mordent
พรมเสียง	Mordent (Upper Mordent)
ภาษาไม่มีระบบหน่วยเสียง	Monotone Language
มาตราเสียง	Tone Duration
เม็ดพราย	Embellishment
รัวเสียง	Trill
ลำนำ	Rhythm
ลำนำจังหวะลอย	Free Rhythm หรือ Non-metric Rhythm
เลื่อนเสียง	Glide
วรรณะเสียง	Pitch
สโตรฟิก	Strophic
ส่วนแกน	Core
ส่วนต้น	Approaching
ส่วนหาง	Tail
สะบัดเสียง	Acciaccatura note
สำเนาเสียง	Reduplication
สีสันเสียง	Tone Color
เสียงดึงดูด	Gravity Tone

เสียงลงจบ	Tonic
เสียงศูนย์กลาง	Central Tone
โหนเสียง	Portamento
อินเวิร์ทเทิร์น	Inverted Turn
เอื้อน	Melisma
เอื้อนกลุ่มเสียง	Neumatic
เอื้อนแบบเมลิสเมติก	Melismatic



ภาคผนวก ค
โน้ตทำนองสวดที่ใช้วิเคราะห์ฉบับสมบูรณ์

ชื่อบท	หน้า	ระยะเวลา	ผู้สวด
1. มหาปัฏฐาน	294-298	6:59 นาที	พระพิธีธรรมสำรับวัดราชสิทธาราม พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม) หัวหน้าพระพิธีธรรม พระครูสุนทรสิทธิการ พระมหาสมคิด สุรเตโช พระมหามอง อินฺทปญฺโญ
2. สหัสสนัย	299-301	5:08 นาที	พระพิธีธรรมสำรับวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ พระครูสรวุฒิพิศิษฎ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม) หัวหน้าพระพิธีธรรม พระครูปลัดปัญญา ปญฺญารตฺโน พระครูปลัดเหนี่ยม ประภาโต พระครูธรรมาธร (จรัญ สิทฺธิพโล)

มหาปัฏฐาน

♩ = approx.50

นำ/เดี่ยว

hè ʔē: hé ʔè ʔē: jā: tū: p pā: t tɕā:
เห ตุ ปจฺ จ

ʔa ʔā: j jō: ʔō: a:n hó: ʔō:
โย

hóʔō: hóʔō: hóʔō: ʔò ʔò ʔò: a:n

รับพร้อมกัน

hʔā: rā: m nuɯ: mā: nā: pàt nuɯ: tɕāj jō: ʔò: ʔā: tʰī: ʔá:
อา รมฺ ม ณ ปจฺ จ โย อ ธิ

pàt tī: pàt nuɯ: tɕā: ʔā: j jò ʔō:
ป ติ ปจฺ จ โย

húɯ: ʔā: ʔā: ŋ ŋō: ʔō:

ʔò ʔò ʔò: a:n ʔā: nān nuɯ: tā: rā: pàt
อา นนฺ ต ร ปจฺ

nuɯ: tɕāj jō: ʔò: sā mā: nān nuɯ: tā: rā: pàt nuɯ: tɕā: ʔā:
จ โย ส มา นนฺ ต ร ปจฺ จ

j jò ʔō: húɯ: ʔā: ʔā: ŋ
โย

ŋō: ʔō: ʔò ʔò ʔò: a:n

2

sā: hā tɕʰā: ʔá: tā: pāt nɯ́ː tɕāj jō: ʔò: ʔān hɯ́: jā: mān
ส ห ชา ต ปจุ จ โย อญ ญ มญ

nɯ́ː jā: pāt nɯ́ː tɕā: ʔà: j jò ʔō:
ญ ปจุ จ โย

hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ ŋō: ʔō: ʔò ʔòʔò: a:n

nīt ʔɯ́ː sā: jā: pāt nɯ́ː tɕāj jō: ʔò: ʔūp pā: nīt nɯ́ː
นิสฺ ส ย ปจุ จ โย อุ ป นิสฺ

sā: jā: pāt nɯ́ː tɕā: ʔā: j jò ʔō:
ส ย ปจุ จ โย

hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ ŋō: ʔō: ʔò ʔòʔò: a:n

pū: rē: tɕʰā: há: tā: pāt nɯ́ː tɕāj jō: ʔò: pāt ʔā:
ปุ เร ชา ต ปจุ จ โย ปจุ

tɕʰá: ʔā: ʔá: ʔā: hà ʔā: ʔá:
ฉา

tɕʰā: tā: pāt nɯ́ː tɕā: ʔà: j jò ʔō:
ชา ต ปจุ จ โย

hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ ŋō: ʔō: ʔò ʔòʔò: a:n

3

ʔā: sé: ʔē: hé: ʔē: hè ʔē: ja ʔé:
อา เส

wān nā: pāt nɯ́: tɕāj jō: ʔò: kām mɯ: mā: pāt nɯ́: tɕāj jō: ʔò:
ว น ปจฺ จ โย กมฺ ม ปจฺ จ โย

wī: p pā: há: kā: pāt nɯ: tɕā: ʔà: j jò ʔo:
วิ ปา ก ปจฺ จ โย

hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ ŋō: ʔō: ʔo ʔò ʔo:

a:n ʔā: há: ʔā: ʔá: ʔā: ha ʔā: ʔá:
อา หา

rā: pāt nɯ: tɕāj jō: ʔō: ʔīn nā: sī:
ร ปจฺ จ โย อินฺ ทฺริ

jā: pāt nɯ: tɕā: ʔā: j jò ʔō:
ย ปจฺ จ โย

hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ ŋō: ʔō: ʔo ʔò ʔō: a:n

tɕʰā: nā: pāt nɯ́: tɕāj jō: ʔo ʔò: māk ʔɯ́:
ฌา น ปจฺ จ โย มคฺ

kʰā: pāt nɯ: tɕā: ʔā: j jò ʔō:
ค ปจฺ จ โย

4

hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ ŋō: ʔō:

ʔò ʔò ʔò: a:n

sā: ʔá: m pā jūt ʔɯ́: tā pāt ʔɯ́: tɕāj jō: ʔò: wīp mɯ́: pā jūt ʔɯ́:
สมฺ ป ยุตฺ ต ปจฺ จ โย วิปฺ ป ยุตฺ

tā pāt nɯ́: tɕā: ʔà: j jò ʔō:
ต ปจฺ จ โย

hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ ŋō: ʔō:

ʔò ʔò ʔò: a:n ʔāt ʔɯ́: tʰī pāt nɯ́: tɕā: j jō: ʔò ʔò: nāt nɯ́:
อตฺ ถิ ปจฺ จ โย นตฺ

tʰī pāt nɯ́: tɕā: ʔà: j jò ʔō:
ถิ ปจฺ จ โย

hɯ́: ʔā: ʔā: ŋ ŋō: ʔō:

ʔò ʔò ʔò: a:n

hwīk hɯ́: kʰā: tā: pāt nɯ́: tɕāj jō: ʔò ʔò: ʔā hwīk ŋɯ́: kʰā:
วิ ค ต ปจฺ จ โย อ วิ ค

tā pāt nɯ́: tɕā: ʔà: j jò ʔō:
ต ปจฺ จ โย


5
hō:
hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ̄: hó ʔɔ:

สหัสสนัย

เดี่ยว/นำ

♩=approx.48

1 kāː ʔà ʔāː ʔāː ʔāː j 2 táː ʔāː ʔāː háʔā ʔaː ʔāː ʔaː ʔāː ʔāː
ก ต

3 méː ʔē ʔēː ʔèː héʔēː ʔēː héʔēː
เม

aŋ ŋɯ́ː ŋēː ɔj 4 รับพร้อมกัน ʔèː héʔēː ʔē ʔēː

aŋ ŋɯ́ː ŋēː ɔj 5 ʔèː ɔj tʰà ʔāː
ธม

m hɯ́ʔɯ̄ː ʔɯ̀ː ʔɯ̄ː 6 mɔ̄ː ʔāː hɯ́ː ʔāː j 7 háː
มา

ʔā ʔāː ʔāː j jēː 8 kōː hɯ́ː ʔōː ʔōː j
กุ

9 sāː hɯ́ː ʔāː ʔàː ʔāː j 10 láː háʔāː ʔàː
ส ลา

j jāː t ŋāː hɯ́ː ʔāː hɯ́ː ʔāː
ยสุ

j 11 1'43" sā méː ʔe ʔēː ŋ ŋāː háʔaː háʔāː háʔāː háʔāː háʔāː ʔā ʔāː ʔā ʔāː
สมิง

ʔāː ʔāː hɯ́ː ʔàː ɔːj ŋāː hɯ́ːʔāː hɯ́ːʔāː j ŋáː háʔāː

2

12 13

j ʔē:__t sā:__ hɯ́: ʔā: ʔā:__ j h mā:__ há ʔā: ʔā: hɯ́: ʔā: ʔā: ʔā:__
ส ม

14

hɯ́: jé: ʔē ʔē:__ aj ʔè:__ héʔe: lo:__ ʔo:__
เย โล

15 16

ʔa: ʔò: hóʔò: hóʔò: ʔò:_ɔj kò ʔó:__ hɯ́: ʔo:__ ɔj ta:__ hɯ́: ʔā: ʔà:
กุตุ ต

17

ʔa:__ j hɯ́: lá: ʔā:__ ŋ ŋā:__ ʔā ʔà: ʔà:__j tɕʰà ʔā: há ʔā:_
รู ฌา

18

hɯ́: ʔà:_ ʔā:__ ʔà: ʔā: ʔà: ʔā: ʔā:__ j hná:__ ʔā ʔā:__ ʔā:__ŋ
นํ

19

ŋā:__ʔā ʔà:__ j pʰà ʔā:__jt nā:__ j hɯ́: ʔā:__ hɯ́: ʔā:__ j só:__
ผสฺ โส

20

ʔó:__ ɔj ʔō ʔō:__ hóʔō:__ ɔ:j__ hò ʔō:__ hó:__
โห

tī:__ ʔīe:__ aj ʔīe: ʔié: ʔiè:__ ʔiè:__ a: ʔē: héʔē:__ ʔē:
ติ อิ

21

hé ʔē: hé ʔē:__ aj mē:_ ʔē ʔē ʔē:__ héʔē: héʔē:_aj hɯ́: ʔē:__ hé ʔē: hé ʔē:__ ʔē:__ hé ʔē:__
เม

3

22

héʔē: ɔj tʰà ʔà: ʔā: m hɯ́ ʔɯ̄: ʔɯ̀: ʔɯ̄: hɯ́ʔɯ̄: mɔ: ʔa:

ธมฺ มา

23 24

hɯ́: ʔā: j há: ʔā ʔā: ʔà: ʔā: j jē: kò ʔo:

กุ

25 26

hɯ́: ʔō: j sā: hɯ́: ʔā: j hɯ́: ʔa: ʔā: ʔà: ʔā: háʔā: j lā: ʔà ʔā:

สา ลา

ŋɯ̄: ʔà: ʔā: ɔj hɯ́:ʔɔ̄:j hɯ́:ʔɔ̄:j hɯ́ ʔɔ̄: hɯ́ ʔɔ̄: hɯ́: ʔò: ʔō:

5'00"

j ŋa: hɯ́: ʔò: ʔō: j ŋa: hɯ́:ʔā: háʔā ʔā ʔā: ŋɯ̄: hɯ́:

ภาคผนวก ง

บทสวดภาษาบาลีและคำแปลภาษาไทย

1. บทมหาปัฏฐาน

คำสวด	คำแปล
เหตุปจฺจโย	ธรรมที่มีเหตุเป็นปัจจัย
อารมฺมณปจฺจโย	ธรรมที่มีอารมณ์เป็นเป็นปัจจัย
อธิปติปจฺจโย	ธรรมที่มีอธิบดีเป็นปัจจัย
อนนฺตรปจฺจโย	ธรรมที่มีปัจจัยหาที่สุดไม่ได้
สมนนฺตรปจฺจโย	ธรรมที่มีปัจจัยมีที่สุดเสมอกัน
สหชาตปจฺจโย	ธรรมที่มีเกิดพร้อมกับปัจจัย
อญฺญมญฺญปจฺจโย	ธรรมที่เป็นปัจจัยของกันและกัน
นิสฺสยปจฺจโย	ธรรมที่มีนิสัยเป็นปัจจัย
อุปนิสฺสยปจฺจโย	ธรรมที่มีอุปนิสัยเป็นปัจจัย
ปุเรชาตปจฺจโย	ธรรมที่มีธรรมเกิดก่อนเป็นปัจจัย
ปจฺฉาชาตปจฺจโย	ธรรมที่มีธรรมเกิดภายหลังเป็นปัจจัย
อาเสวนปจฺจโย	ธรรมที่มีอาเสวนะเป็นปัจจัย
กมฺมปจฺจโย	ธรรมที่มีกรรมเป็นปัจจัย
วิปากปจฺจโย	ธรรมที่มีวิบากเป็นปัจจัย
อาหารปจฺจโย	ธรรมที่มีอาหารเป็นปัจจัย
อินฺทริยปจฺจโย	ธรรมที่มีอินทรีย์เป็นปัจจัย
ฌานปจฺจโย	ธรรมที่มีฌานเป็นปัจจัย
มคฺคปจฺจโย	ธรรมที่มีมรรคเป็นปัจจัย
สมฺปยุตฺตปจฺจโย	ธรรมที่มีการประกอบเป็นปัจจัย
วิปฺปยุตฺตปจฺจโย	ธรรมที่มีการอยู่ปราศจากเป็นปัจจัย
อตฺถิปจฺจโย	ธรรมที่มีปัจจัย
นตฺถิปจฺจโย	ธรรมที่ไม่มีปัจจัย
วิคตปจฺจโย	ธรรมที่มีการอยู่ปราศจากเป็นปัจจัย
อวิคตปจฺจโย	ธรรมที่มีการอยู่ไม่ปราศจากเป็นปัจจัย

2. บทสหัสสนัย

คำสวด	คำแปล
กตม ธมฺมา กุสลา	ธรรมเป็นกุศลเป็นอย่างไร
ยสฺมึ สมเย โลกุตตรํ ฌานํ	โยคาวจรบุคล (บุคคลผู้กำลัง
ภาเวติ นิยยานิกํ อปจยคามึ	ปฏิบัติสมถกัมมัฏฐานและวิปัสสนา
ทิฏฐิคฺตานํ ปหานาย ปฐมาย	กัมมัฏฐาน) เจริญฌานอันเป็นโลกุตระ
ภูมิยา ปตฺติยา วิวิจเจว กาเมหิ	อันเป็นเครื่องออกไปจากโลกนำไปสู่
ฯลฯ ปฐมํ ฌานํ อุปฺสมฺปชฺช	นิพพาน เพื่อละทิฏฐิ เพื่อบรรลุภูมิเบื้องต้น
วิหรติ ทุกขาปฏิปทํ ทนฺทาภิณํ-	สงัดจากกาม สงัดจากอกุศลธรรมทั้งหลาย
ณํ. ฯลฯ ทุกขาปฏิปทํ ขิปฺปาภิณ	แล้วบรรลุปฐมฌาน เป็นทุกขาปฏิปทา
ณํ. ฯลฯ สุขาปฏิปทํ ทนฺธา	ทันธาภิญญา (ปฏิบัติยาก รู้ได้ช้าฯลฯ) เป็น
ภิณณํ ฯลฯ สุขาปฏิปทํ ขิปฺปา	ทุกขาปฏิปทา ขิปปาภิญญา (ปฏิบัติยาก รู้
ภิณณํ ตสฺมึ สมเย ผสฺโส โหติ	ได้เร็ว) ฯลฯ เป็นสุขาปฏิปทาทันธา ภิญญา
ฯลฯ อวิกฺเขโป โหติ. ฯลฯ .	(ปฏิบัติง่ายรู้ได้ช้า) ฯลฯ เป็นสุขาปฏิปทาขิป
อิเม ธมฺมา กุสลา	ปาภิญญา (ปฏิบัติง่ายรู้ได้เร็ว) อยู่ในสมัยใด
อิเม ธมฺมา กุสลา	ในสมัยนั้น ผัสสะย่อมมี ฯลฯ อวิกเขปะ
	(ความที่จิตตั้งมั่น) ย่อมมี สภาวะธรรม
	เหล่านี้ ชื่อว่า ทำอันเป็นกุศล

ภาคผนวก ง
ประมวลรูปภาพ



รูปภาพแสดงผู้แทนพระองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ขณะพระราชทานน้ำหลวงอาบศพ
ที่มา : (สำนักพระราชวัง, เอกสารแผ่นพับ)



รูปภาพแสดงประธานจุดธูปเทียนเครื่องบูชาที่กะบะมุขหน้าพระพิธีธรรม
ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศพศพ ม.ร.ว.ตาบทิพย์ วันที่ 15 ธันวาคม 2545 ณ วัดเทพศิรินทร์



รูปภาพแสดงพระพิธีธรรมขณะสุมพัดไว้เบื้องหน้า

ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศพศพ ม.ร.ว.ตาบทิพย์ วันที่ 15 ธันวาคม 2545 ณ วัดเทพศิรินทร์



รูปภาพแสดงพระพิธีธรรมสำรับวัดจักรวรรดิราชาวาสนั่งในซ่างสวด ขณะพักระหว่างสวดอภิธรรม

ที่มา : พิธีบำเพ็ญพระราชกุศล พระองค์เจ้าสุทธวงศ์วิจิตรณ วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2546 7 วัน

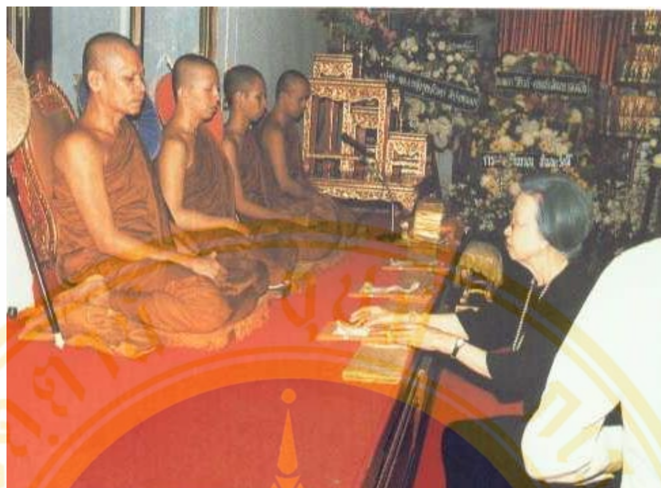
ณ พระที่นั่งทรงธรรม วัดเบญจมบพิตร



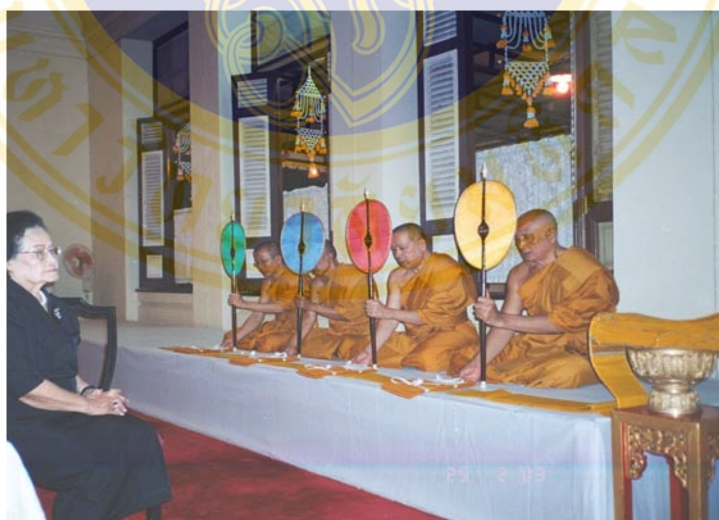
รูปภาพแสดงบรรดาประธานและแขกผู้มีเกียรติกำลังประนมมือขณะฟังสวดพระอภิธรรม
ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลศพ พันเอกสมชาย หิรัญกิจ วันพุทธที่ 9 มิถุนายน 2547
ณ วัดพระศรีมหาธาตุ เขตบางเขน กรุงเทพมหานคร



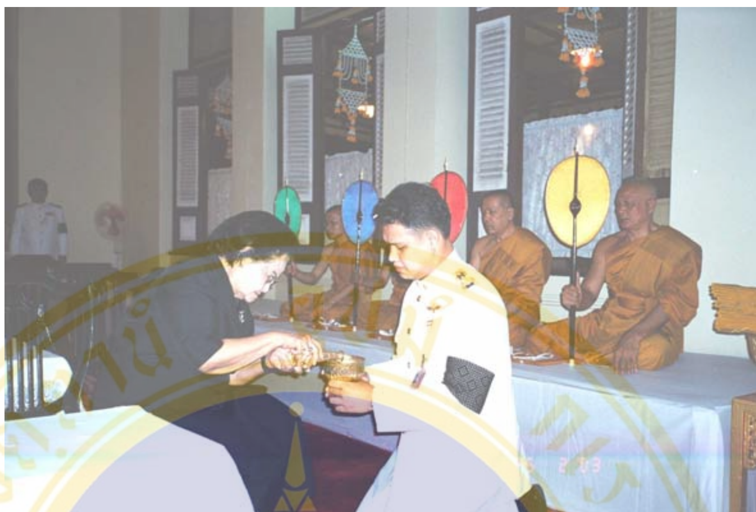
รูปภาพแสดงเจ้าหน้าที่กองพระราชพิธี ฝ่ายราชูปโภค กำลังวางภูษาโยง สวดพระอภิธรรม
ที่มา: พิธีบำเพ็ญกุศลศพ ศจ. นพ.สำราญ วังศพ่าห์ วันที่ 1 มีนาคม 2546
ณ ศาลากลางน้ำ วัดเทพศิรินทร์



รูปภาพแสดงประธานในพิธี ประเคนสบงและเครื่องไทยธรรมลงบนภูษาโยงเบื้องหน้าพระพิธีธรรม
ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลศพ พันเอกสมชาย หิรัญกิจ วันที่ 9 มิถุนายน 2547
ณ วัดพระศรีมหาธาตุ เขตบางเขน กรุงเทพมหานคร



รูปภาพแสดงพระพิธีธรรมขณะบังสุกุล
ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลพระศพ พระองค์เจ้าสุทธวงศ์วิจิตร วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2546 7 วัน
ณ พระที่นั่งทรงธรรม วัดเบญจมบพิตร



รูปภาพแสดงประธานในพิธีขณะกรวดน้ำ โดยมีเจ้าหน้าฝ่ายสนมพลเรือนสวมชุดปกติขาว
กำลังรองรับน้ำ ในขณะพระพิธีธรรมกำลังสวดอนุโมทนาบุญ
ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลพระศพ พระองค์เจ้าสุทธวงศ์วิจิตร วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2546
ณ พระที่นั่งทรงธรรม วัดเบญจมบพิตร



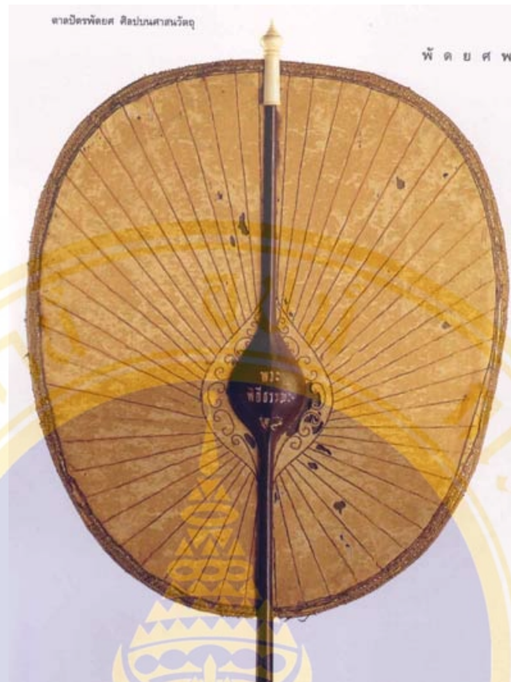
รูปภาพแสดงพระพิธีธรรมยืนเคารพศพก่อนเดินทางกลับสวดพระอภิธรรม
ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลศพ ศจ. นพ.สำราญ วังศพ่าห์ วันที่ 1 มีนาคม 2546
ณ ศาลากลางน้ำ วัดเทพศิรินทร์



รูปภาพแสดงพระพิธีธรรมนั่งซ่างสวดพระอภิธรรมในพระบรมมหาราชวัง
ที่มา : (คณะอนุกรรมการฝ่ายจัดทำจดหมายเหตุและหนังสือที่ระลึกในคณะกรรมการจัดงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี, 2541: 74)



รูปภาพแสดงแท่นที่นั่งพระพิธีธรรมโดยมีเครื่องบูชา และพัดพระราชาคณะตั้งอยู่เบื้องหน้า
ในงานพระศพสมเด็จฯ เจ้าฟ้าจักรพงษ์ ภูวนาถ กรมหลวงพิษณุโลกประชานาถ
ณ วังปารุสกวัน โดยนั่งบนแท่นสวด
ที่มา : (ณัฏฐภัทร จันทวิช , 2538 : 42)



รูปภาพแสดงลักษณะพัดยศพระพิธีธรรม

ที่มา : (ณัฏฐภัทร จันทวิช, 2538 : 124)



รูปภาพแสดงเครื่องบูชากะบะมุขเครื่อง 5 เบื้องหน้าพระพิธีธรรม พระพิธีธรรม

ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลพระศพ พระองค์เจ้าสุทธวงศ์วิจิตร วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2546

ณ พระที่นั่งทรงธรรม วัดเบญจมบพิตร



รูปภาพแสดงบรรจุภัณฑ์ใส่น้ำหลวงอาบศพพระราชทาน
ที่มา : (สำนักพระราชวัง, เอกสารแผ่นพับ)



รูปภาพแสดงเจ้าหน้าที่กองพระราชพิธี สำนักพระราชวัง
ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลศพ ศจ. นพ.สำราญ วังศพ่าห์ วันที่ 1 มีนาคม 2546
ณ ศาลากลางน้ำ วัดเทพศิรินทร์



รูปภาพแสดงป้ายแจ้งกำหนดการพิธีบำเพ็ญกุศลศพ

ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลศพ พระธรรมราชานุวัตร(กมล โกวิโท) วันที่ 22 ตุลาคม 2545 ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม



รูปภาพแสดงคณะดนตรีไทย ขณะบรรเลงคั่นเวลาระหว่างพระพิธีธรรมพักแต่ละจบ

ที่มา : พิธีบำเพ็ญกุศลศพ พระธรรมราชานุวัตร(กมล โกวิโท) วันที่ 3 กันยายน 2545 ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ภาคผนวก ฉ
ข้อมูลวัดที่ศึกษา

1. วัดราชสิทธาราม

วัดราชสิทธารามราชวรวิหาร (วัดพลับ) มีฐานะเป็น พระอารามหลวงชั้นโท ชนิดราชวรวิหาร สังกัดคณะสงฆ์ฝ่ายมหานิกาย ตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของถนนอิสรภาพ ด้านเหนือสะพานเจริญพาสน์ ถนนอิสรภาพ ฝั่งธนบุรี ตำบลท่าพระ เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร พระอุโบสถและพระวิหาร หันหน้าไปทางเขตและอุปจารวัด เป็นวัดสมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมชื่อ วัดพลับ สมัยรัชกาลที่ 1 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างวัดใหม่ขึ้นในที่ติดกันกับวัดพลับเดิมและรวมวัดทั้งสองเข้าด้วยกัน แล้วเรียกว่าวัดพลับเช่นเดิม ถึง พ.ศ. 2351 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้บูรณะวัดพลับเดิมอีกครั้ง

เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงผนวชเสด็จมาทรงจำพรรษาที่วัดนี้เมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์สมบัติแล้วได้โปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์ใหม่ทั้งหมด

การสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงของวัดราชสิทธาราม ได้รับการยกย่องว่าเป็นสำรับที่มีการรักษาท่วงทำนองแบบโบราณไว้เป็นอย่างดี และเป็นหนึ่งในสำรับพระพิธีธรรมหลักที่ยกย่องให้เป็น “สำรับราชครู” ดังคำกล่าวต่อไปนี้

> “*... ได้ยินว่าวัดราชสิทธาราม เป็นวัดต้นตำหรับจังหวัดธนบุรี ฝั่งพระนครได้แก่วัดราชบูรณะฯ (วัดเลียบ) เป็นวัดต้น ซึ่งวัดต้นทั้งสองวัดนี้ เรียกขนานนามกันในหมู่นักสวดและนักฟังสวดทั่วไปว่า “สำรับราชครู” อันมีความหมายว่า ท่วงทำนองหรือกลเม็ดในการร้องสวดทุกวรรคทุกตอน ได้รักษาของเดิมซึ่งมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาไว้ได้ทุกประการ*” (เริง อรรถวิบูลย์, 2512: 45)

วัดราชสิทธาราม หรือ เรียกติดปากกันว่า “วัดไก่เถื่อน” นั้น ชาวธนบุรีจะทราบถึงเอกลักษณ์ของวัดอย่างหนึ่ง คือการสวดศพได้ไพเราะยิ่งนัก จึงมักมีกิจนิมนต์สวดอภิธรรมศพเสมอ ๆ ทั้งในย่านธนบุรีและรวมไปถึงจังหวัดใกล้เคียงด้วย เพราะลีลาทำนองของสำรับพระสงฆ์ของวัดราชสิทธารามนี้มีความโดดเด่น พระอาจารย์ที่เป็นต้นเสียง คือ พระอาจารย์ปั่น ซึ่งเป็นพระพิธีธรรม ซึ่งมักจะร่วมกับพระอาจารย์โตก(วัดท่าพระ)เป็นสำรับหลักของวัด ซึ่งพระอาจารย์

ปั่น ท่านเป็นผู้ถ่ายทอดทำนองสวดอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของสำรับวัดราชสิทธาราม ให้กับลูกศิษย์ในรุ่นต่อมาคือพระครูประกาศสมณคุณ(ประจักษ์ ธมฺโสภิตฺ) (ปัจจุบันลาสิกขาแล้ว) โดยพระครูประกาศสมณคุณ นั้นเป็นผู้สืบทอดทำนองสวดมายังพระพิธีธรรมรุ่นปัจจุบัน สำรับพระพิธีธรรมปัจจุบันมีรายนามดังต่อไปนี้

พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม) หัวหน้าพระพิธีธรรมปัจจุบัน
พระครูสุนทรสิทธิการ
พระมหาสมคิด สุรเตโช
พระมหามอง อินฺทปญฺโญ

จากข้อมูลดังที่กล่าวมาแล้วนั้น แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของพระพิธีธรรมวัดราชสิทธารามทั้งในด้านความเป็นมาที่ยาวนานนับตั้งแต่ต้นกรุงรัตโกสินทร์ ลักษณะการสวดที่โดดเด่นทั้งพิธีสำรับศพราษฎร์และรวมไปถึงพิธีศพหลวง ในปัจจุบันได้รับการยกย่องว่าเป็นสำรับที่รักษาแบบแผนท่วงทำนองสวดพระอภิธรรมในพิธีศพหลวงแบบโบราณไว้เป็นอย่างดี ในแวดวงพระพิธีธรรมการกล่าวขวัญกันว่า “ทำนองกะหลวง” ของพระพิธีธรรมสำรับวัดราชสิทธาราม นี้มีความไพเราะ เยือกเย็นยิ่งนัก อีกทั้งได้รับคำปรารภจากพระผู้ใหญ่บางท่านว่า เป็นทำนองที่รักษาอีกขระไว้ได้เป็นอย่างดี (ประจักษ์ แท่งทอง,สัมภาษณ์)

2. วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์

วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์มีฐานะเป็นพระอารามหลวง ชั้นเอกพิเศษ ชนิด ราชวรมหาวิหาร มีที่ตั้งอยู่แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร สังกัดคณะสงฆ์ฝ่ายมหานิกายและเป็นมหาวิทยาลัยสงฆ์แห่งแรกของไทย คือ มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย (มจร.) หลังจากทรงปฏิสังขรณ์แล้ววัดนี้มีมหาวิทยาลัยสงฆ์ชื่อ “มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย”

วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์เป็นวัดซึ่งสมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท ทรงปฏิสังขรณ์ตั้งแต่เมื่อแรกสร้างกรุงรัตนโกสินทร์ คือที่ดินที่จะสร้างพระบรมมหาราชวังนั้นขนาบด้วยวัดสองวัดเป็นวัดเก่าแก่แต่สมัยอยุธยาด้วยกัน คือวัดสลักทางเหนือ วัดโพธารามทางใต้ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ และสมเด็จพระอนุชาธิราช จึงทรงแบ่งกันบูรณะปฏิสังขรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ ทรงปฏิสังขรณ์วัดโพธารามแล้วพระราชทานนามใหม่ว่า"วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม" สมเด็จพระบวรราชเจ้าฯ มหาสุรสิงหนาท ทรงปฏิสังขรณ์วัดสลัก แล้วพระราชทานนามใหม่ ว่า"วัดนิพพานาราม" ต่อมาอีก ๖ ปี เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดเกล้าฯ ให้ใช้วัดนิพพานารามเป็นสถานที่

สังคายนาพระไตรปิฎกในปี พ.ศ.2331 และได้พระราชทานนามวัดใหม่ว่า "วัดพระศรีสรรเพชดาราม" ต่อมาอีก 15 ปี สมเด็จพระบรมราชเจ้าฯ สวรรคตแล้ว พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ โปรดให้เปลี่ยนพระนามเป็น"วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ"(พ.ศ.2346) ตามชื่อวัดในกรุงศรีอยุธยาที่เป็นสถานที่ประดิษฐานพระบรมสาริกธาตุและเป็นที่ประทับของสมเด็จพระสังฆราช

มาจนถึงรัชกาลที่ 5 เมื่อสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามมกุฎราชกุมารสวรรคต พระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง ทรงบริจาค พระราชทรัพย์ส่วนพระองค์สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ อุทิศพระราชทานให้ปฏิสังขรณ์พระอารามครั้งใหญ่ เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช แล้วพระราชทานนามพระอารามเพิ่มว่า “วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฏิ์” หลังจากทรงปฏิสังขรณ์แล้วจัดตั้งให้เป็นมหาวิทยาลัยสงฆ์แห่งแรกของไทย คือ มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย (มจร.)

เพราะเหตุที่ทรงแบ่งกันปฏิสังขรณ์มาแต่แรกสร้างกรุง ทั้งวัดมหาธาตุฯ อยู่ใกล้ชิดพระบวรราชวังมากกว่าพระบรมมหาราชวัง จึงถือว่าวัดพระเชตุพนฯ เป็นของฝ่ายวังหลวง วัดมหาธาตุฯ เป็นของฝ่ายวังหน้า วัดบวรสถานสุทธาวาส วัดนี้อยู่ในพระบวรราชวัง เช่นเดียวกันกันวัดพระศรีรัตนศาสดารามอยู่ในพระบรมมหาราชวัง จึงเรียกกันว่า “วัดพระแก้ววังหน้า”

วัดมหาธาตุฯ เป็นหนึ่งในจำนวน 9 พระอารามหลวงที่มีในรัชกาลที่ 1 เป็นต้นมาและมีบทบาทในการสวดในงานพระราชพิธี ได้รับมอบหมายให้มีการฝึกหัดพระสงฆ์ทำหน้าที่เป็นพระพิธีธรรม ข้อมูลที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของพระพิธีธรรมวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฏิ์นั้นได้ปรากฏในข้อมูลดังต่อไปนี้

พระพิธีธรรมสำรับวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฏิ์เป็นสำรับสำคัญสำรัยหนึ่ง ในอดีตได้ปรากฏว่าเป็นสำรับที่สวดในพระราชพิธีตรุษ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรม พระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระวินิจฉัยไว้ดังนี้

> “*...พระพิธีธรรมมีขึ้นสำหรับสวดอาฏานาติยสูตรในพิธีตรุษต่อกัน 9 สำรับพอรุ่งสว่างคงจะหวุดหวิดบ้าง พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้เพิ่มพระพิธีธรรมวัดสุทัศน์ขึ้นอีกวัด 1 ถึงรัชกาลที่ 4 จะเป็นแต่เพิ่มพระพิธีธรรมวัดบวรนิเวศน์ขึ้นก็จะมากเกินการ จึงโปรดให้เปลี่ยนพระพิธีธรรมวัดโมลีโลกมาเป็นวัดบวรนิเวศน์ และมิได้มีการเพิ่มเติมต่อมา...*” (สาส์นสมเด็จ เล่ม 18, 2505 : 16-18)

"... พระพิธีธรรมวัดระฆังตั้งนะโมและสวดจบแรก พระพิธีธรรมวัดมหาธาตุสวดจบที่ 2 เป็นเช่นนั้นตั้งแต่รัชกาลที่ 1 จนถึงรัชกาลที่ 4 ทูลกระหม่อมทรงปรารภว่าในภาณยักษ์ไม่มีพุทธวัจนะ ๆ อยู่ในภาณพระ จะโปรดให้สวดภาณยักษ์กับภาณพระสลับกัน พระพิธีธรรมวัดระฆังเป็นหัวหน้าในการสวด รับคิดแก้ทำนองสำหรับสวดภาณพระ ตามพระราชประสงค์ จึงเปลี่ยนลงมาสวดภาณพระเป็นจบที่ 2 ให้พระพิธีธรรมวัดมหาธาตุเลื่อนขึ้นไปสวดตั้งนะโมและภาณยักษ์จบแรกเลยเป็นธรรมเนียมต่อมา ..."

(เล่มเดียวกัน, 2505 : 16-18)

การสวดอาฏานาติยสูตร หรือภาณยักษ์ ในพระราชพิธีตรุษนั้นเป็นการสวดด้วยทำนองพิเศษ โดยที่สำรับพระพิธีธรรมวัดมหาธาตุนั้นเป็นสำรับหลักในการสวดแต่ละครั้ง ปรากฏการพระราชทานสมณพิเศษให้แก่พระพิธีธรรมสำรับวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ที่สวดในพระราชพิธีตรุษ ได้กล่าวไว้ดังนี้

"...ได้ยินว่าในรัชสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดการสวดภาณยักษ์มาก ถึงกับเสด็จพระราชดำเนินทรงประทับฟังโดยตลอด และรับสั่งกับพระสงฆ์ที่สวดด้วยสุ้มเสียงดีเป็นพิเศษด้วยพระองค์เองพร้อมทั้งทรงโปรดแต่งตั้งให้พระสงฆ์รูปนั้นดำรงตำแหน่งสมณะศักดิ์ชั้นพระครูสัญญาบัตร ด้วยทรงคิดชื่อสมณะศักดิ์นั้นว่า "สรวุฒิพิศิษฐ์" และ "สรวุฒิพิศาล" แปลตามความหมายว่า เป็นผู้เจริญด้วยเสียงอันไพเราะกว้างขวาง ซึ่งตำแหน่งดังกล่าวนี้ในกาลต่อมาเป็นธรรมเนียมว่า ทรงตั้งเฉพาะพระพิธีธรรมที่ได้รับหน้าที่เป็นหัวหน้า ผู้เจริญด้วยอายุพรรษาและทรงจำท่วงทำนองไว้ได้โดยตลอด..."(เริง อรรถวิบูลย์, 2512: 51)

สมณะศักดิ์ "พระสรวุฒิพิศิษฏ์" ได้สืบทอดมาถึงปัจจุบัน เป็นสมณศักดิ์พระครูที่เป็นพระฐานานุกรม เป็นผู้สวดรับกฐินพระราชทานประจำปี และพระพิธีธรรมผู้เป็นหัวหน้าสำรับ (พระครูสรวุฒิพิศิษฐ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม), สัมภาษณ์)

ไม่ว่าสำรับพระพิธีธรรมวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์หรือสำรับวัดอื่น ๆ นั้น นับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนี้มิได้มีการให้ความสำคัญของการจดบันทึกทะเบียนประวัติพระพิธีธรรม แม้กระทั่งกรมการศาสนาเองก็มิได้มีข้อมูลของพระพิธีธรรมของแต่ละวัด ฉะนั้นการทำประวัติสำรับรุ่นต่าง ๆ จึงกระทำได้ยาก ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้จึงเป็นข้อมูลที่ได้จากการบอกเล่า สามารถลำดับพระพิธีธรรมรุ่นเก่าของสำรับวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ ได้ดังนี้

1. พระครูสรวุฒิพิศิษฏ์(เปล่ง อุปเวที)หัวหน้า (แต่งตั้งเมื่อ 1 มีนาคม 2482) (มรณภาพ)
2. พระวิจิตรการโกศล (สงัด ญาณพโล) (มรณภาพ)
3. พระราชมงคลมุณี (คอน สุทธิญาโณ) (มรณภาพ)
4. พระเทพสิทธิมุณี (วิชัย เมตฺติโก) ปัจจุบันอายุ 93 ปี

สำรับปัจจุบัน

1. พระครูสรวุฒิพิศิษฏ์ (เฉลียง จิตฺตธมฺโม) หัวหน้าพระพิธีธรรม
2. พระครูปลัดปัญญา ปญฺญารตฺโน
3. พระครูปลัดเหนี่ยม ประภาโต
4. พระครูธรรมาธร (จรัญ สิทธิพโล)
5. พระมหาประสิทธิ์ สิริปญฺโญ (เสริม)
6. พระมหาถนอม ปญฺญทโร (เสริม)

จากข้อมูลที่ศึกษาแสดงให้เห็นว่าวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์เป็นพระอารามหลวงที่มีพระพิธีธรรมมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 มีภาระหน้าที่โดยตรงในการปฏิบัติพระราชประเพณีโดยเฉพาะพระราชพิธีสัมพัจฉรฉินท์ นั้นได้จัดให้สำรับพระพิธีธรรมวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์เป็นสำรับหลัก และครั้งหนึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ทรงโปรดปราณท่วงทำนองการสวดของพระพิธีธรรมสำรับวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์เป็นพิเศษ และได้รับพระราชทานสมณศักดิ์พิเศษ ในกาลนั้นโดยเฉพาะ สมณศักดิ์ดังกล่าวได้สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

ทำนองสวดที่มีท่วงทำนองช้า ใช้เสียงยาวต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดตลอดทั้งบท อันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของสำรับ นอกจากนี้เอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่งของพระพิธีธรรมสำรับวัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ คือ การมีบทสวดพระอภิธรรมถึง 3 บทด้วยกัน คือ พระธรรมเจ็ดคัมภีร์ พระธรรมใหม่ และสหัสสนัย โดยแต่ละบทมีท่วงทำนองที่แตกต่างหลากหลายล้วนแล้วมีความน่าสนใจในการบันทึกและศึกษาทำนองสวดต่อไป

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายเดชา ศรีคงเมือง
วัน เดือน ปีเกิด	26 ธันวาคม พ.ศ.2518
สถานที่เกิด	จังหวัดเพชรบูรณ์
ประวัติการศึกษา	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย : 2540 ครุศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 2) สาขาการสอนวิชาเฉพาะ วิชาเอกดนตรี
	มหาวิทยาลัยมหิดล : 2548 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตศึกษา (ดนตรี)
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ตำแหน่ง : อาจารย์
	E-mail : sdecha@hotmail.com
ที่อยู่	40/2 บูรกรรมโกวิท หมู่ 6 ต. สะเดียง อ. เมือง จ. เพชรบูรณ์ 67000

Executive Summary

1. Introduction

Thailand, a Theravada Buddhism country, has a funeral rite which presents the most elaborate of "circle of life" ceremony. In case of the particular funeral rite under royal patronage, traditionally, the funeral ceremony performs Buddhist sacred chanting which is conducted by royal patronage, and it is an inherit custom and still practices now a day.

This Buddhist funeral chant is a dignity for crediting a person who has tremendously benefited the nation or the king. Since the rite is supported by the king, thus every element used is all valuable, especially a Buddhist chant performed by the special monk called "*Phra Phitheetham*", sacred Pali texts in *Aphitham* article and the solemn melody of chanting. Today, the complete chanting in funeral ceremony under royal patronage, therefore, has been increasingly neglected in the royal Buddhist temple. Many monks, especially the newer generations understand only the vague notion, terminologies of the chant. Those factors are the primary reason why the chanting becomes almost vanish from the Thai society. Analyzing the chanting by using musical methodology would guide the readers, listeners comprehend the phenomena of sound and text that corresponded and conveyed. Understanding of melodic line and articulation of the lyric on "*Aphitham"* is the key how to approach the key of this unique chanting. With my point of view, I anticipate that the result of this method will powerfully facilitate people to learn about the musical context and the music characteristics of the chanting music more. Therefore, the ritual will be preserved by Thais and it will be recognized among the present and future Thai funeral ceremonies.

Therefore, the researcher was interested in the *Aphitham* chanting and wanted to find its unique quality of melodic line and articulation of the lyric. The researcher anticipated that result of the study would make people know about the musical contexts and the music characteristics of the chanting music which is helpful for Thai music education as well as conserving Thai music legacy to keep it with Thai country forever. It probably was convened for the increasing interest in the preservation of native cultural traditions in Thailand.

2. Research Objectives

2.1 To study context of the chant ; history and ritual

2.2 To analyze its musical style.

3. Scopes of Work

3.1 The musical contexts studied in this research are about Thai Buddhist sacred chanting in the funeral ceremony under royal patronage in terms of a historical aspect of the ceremony, monk so-called *Pha Phitheetham*, Pali chanting text, a traditional rite of the Thai Buddhist sacred chant including form, constituent, and procedure of the funeral ceremony, the chanting performance as an aesthetic role to build funeral atmosphere and to realize the supporting of the king.

3.2 Methodology of musical analyzing used in this thesis concerns with both musicology and ethnomusicology aspects.

4. Procedures

4.1 Choosing the music for studying

The sampling music used for analyzing in this thesis is a field data collecting chanted by an established monk whose honor is *Phra Phitheetham* choosed from two main groups of 9 royal temples in Bangkok; the *Mahathatyuwaratrangsarit* group and the *Ratchasittharam* group which are best known for preserving the tradition of the chanting in the funeral rite under royal patronage today.

4.2 Data Collecting

- Study the resources about the chanting in terms of history and ritual ceremony from documents, books, and researchs from many libraries.

- Collecting musical sampling from field works is a primary resource for analyzing.

- Interview many people who have concerned with any field of this thesis; 1)the funeral ceremony under royal patronage; Bureau of the Royal Household ,Department of Religious Affairs, 2) melody of the chant; chanting monks(*Phra Phitheetham*), 3) music and linguistic analysis, and 4) Pail grammar.

4.3 Data Arranging

- To gather and distinguish each source of document found.
- To make a melodic and phonetic transcription of chanting music and note it in western music score.

- To verify the data of chanting ritual with chanting ritual in the past.
- To note and arrange the data from the observation.
- To verify the data and collect more data.

4.4 Data Analyzing

- Study the musical contexts of Thai Buddhist sacred chanting in the funeral ceremony under royal patronage in terms of: 1) the history and development of the chanting; 2) the monk so-called *Phra Phitheetham* whose role and function are necessary in the funeral ceremony; 3) *Aphitham* chanting music and its exception; 4) the procedure of chanting; 5. the tradition the related with chanting in the funeral ceremony under royal patronage; 6) the aesthetic role of *Aphitham* chanting as function to drive funeral atmosphere.

- Analyze a melodic line of the chant, included musical elements, formal structure of music, melodic organization,and articulation of Pali text.

5. Results

5.1 The History and Development, found that :

There are many historical documents concerned with the royal funeral ceremony since *Kroongsri Ayutthaya* and *Rattanakosin* periods. They indicated that liturgy procedure is a valuable for the Thai society. Buddhist chanting always shows along with the funeral liturgy. The chanting monks are called "*Phra Phitheetham*" (a royally ritual monk), previously such monks were called *"Phra Khusuad*", only these monks may use the special melody called *"Ka"*. The lyric is the Pali text called "*Pot Phra Aphitham*" accompanying with rhythmic and melodic chanting. Any rites are inherited and gradual change continually. In the beginning of *Rattanakosin* era, its policy aimed to preserve any old customs which used to apply in *Ayuttaya* era. Latter it was gradually changed to be moderate any extravagance.

In recently an *Aphitham* chanting in funeral ceremony under royal patronage is a obligation of Bureau of the Royal Household ,Department of Religious Affairs. Staffs used in a funeral place consist of 1) a box which keeps a holy scripture; 2) a talipot fan of a commission monk, both of them remind to *Phra Rattanatrai* (Buddha, the teachings of the Buddha, monk) and the other the king, at the same time they credit to the decedent. Stuffs and chanting is a fine which is used differently along a dignity of a person as religious ritual under royal patronage as well.

Firstly, on the passing away of a dignity person, he or she will get some holy water from the king, and royal ritual music band composing by *Pi Chanai* and *Klong Chana* performs out side while an agent is pouring the water on the decedent.

After putting decedent in a horizontal box, an *Aphitham* chanting will start. Indispensably the chanting always performs four times per day using a chapter of *Aphitham* per each time. The melody of *Aphitam* chanting called "*Ka*" has two different styles called; "*Ka Perd*"(opening Ka) the other "*Ka Pid*"(closing Ka). Both styles of "Ka" melody are different in a unique articulation of lyric. A *Ka Perd* illustrates a clearly textual articulation, but a *Ka Pid* illustrates a vague textual articulation. In the final ritual procedure, the monks will bless for the audiences.

About seeking for a new monk to be trained, a chief of a monk will seek a talent monk in chanting and ask him to learn how to chant with a special melody of an *Aphitham* intensively. Using by ear to remember both text and melody without any manuscript. The trainee will be allowed to participate in real rite as a chorus to imitate those who have greater experience, until he gets familiarize with melody of the chant.

An *Aphitham* chanting in the funeral ceremony under royal patronage in the recent Thai society consists of three essential components: the king's patronage, the Theravada tradition of Buddhism, and a dead person who is a dignitary. The historical study indicated that the status of the liturgy was gradually changed from royal ritual supporting for the king and his ancestry only, to be a government ritual supporting for a person who is a high civil servant. The unity of three valuable aspects consists of believing in Buddha teaching, allegiance in the king, and expression of vocal music of the chant to build the audience appreciate in the royal rite. The aesthetic of chanting melody accords with Buddhist concepts of the funeral ceremony and makes apperceiving as dependant of the king.

5.2 Musical Characteristics of the Chanting

5.2.1 Musical Elements

The *Manapatthan* and *Sahatsanai* chanting styles share some compatible elements of music;

1) Tritonic Scale.

2) Range totally is a perfect 4^{th}.

3) Two types of an interval; upper to center is Major 2^{nd} center and lower is Miner 3^{rd}.

4) Central pitch of a tritonic scale is as a gravity tone of entire piece.

5) Texture is a monophony by a unison melody.

6) Using a strophic type of melodic organization.

5.2.2 Musical Phenomena.

An Analysis of melodic line of *Aphitham* chanting in the funeral ceremony under royal patronage indicated that both styles of chanting share the same formal structure which consists of three main parts: introduction, main, and closing or ending parts. In introduction part, it is a solo piece chanted by the leader of a group, then joining with the other monks in a main part until reach an ending part that is a notable phrase using repeating and condensation techniques of melismatic style for exposing an acquainted part of the composition.

- *Mahapatthan* Style

The melodic style of *Mahapatthan* chanting called "*Ka Perd*" is a short and constant sound and based on free rhythm. The inner structure of melodic phrase consists of two parts: main part and the other tail part. A main part of melodic phrase applies a meter-rhythm deriving from an constant accent of each syllable. A rhythmic style in main part melody cannot fix beat because of its inconstant word of the lyric.

A tail part of phrase shows a different melodic style by using free rhythm and melismatic melody. Syllables set in the tail part melody is almost all non-sense syllables which is burdened by means of embellishment of vocal techniques, a long trill, occurring commonly only central tone and bring about to ending section completely.

In perspective of the chanting,, although there are many ornaments, but the main pitch still is $F^{\#}$ that is a central tone of melody. Melodic motion is an ascending and descending moving between passing notes with a central note, therefore overall melodic line based on tritonic scale. The relationship between text and melody indicated that it shared the same length of phrase.

The construction of chanting melody involves two procedures: 1) text ornamentation which consists of duration related to type of Pali word; *Kharu*, *Lahu*, and free augmented. *Kharu* uses neumatic style, *Lahu* uses syllabic style, and free augmented type uses melismatic style; 2) forming phrase, section, and entire piece of music.

About articulation of chanting, sound change phenomena often find at tailpiece of syllables to indicate closing uttering by means of adding these consonants /j /, /ŋ / and /n /. Moreover syllabification and interpolate of auxiliary syllables and adding new syllables go together melodic progression. The conspicuous embellishment is acciaccatura note with nasal sound confound with chanting lyric, long constant trill technique at tail part of phrase and ending part of the composition.

The result of analysis showed that *Kha Perd* melodic style of chanting of *Rachasittharam* temple shared the same components with *Sangyok* chanting style concerning with Pali grammar, but extraordinarily some melodic part are stretched by means of embellishments.

- *Sahatsanai* Style

The melodic style of *Sahatsanai* chanting called "*Ka Pid*" is long and constant sound and based on free rhythm. There are a lot of melisma which a melody moves cyclically between upper pitch and lower pitch and center pitch as a central tone of its tritonic scale. The movement of melodic line show that comprise of turn and inverted turn technique by using melodic modification, melodic prolongation and melodic repeating and condensation to support and interpolate in some part of turn techniques. The result of techniques makes up of diversity and complexity to the melodic line.

The melodic construction is accord and support for text painting in melody; syllabification, syllabic assimilation, and adding an auxiliary syllables from a vowel of the lyric and end of phrase in a central tone. It is hard to category a complex form of melodic pattern, because of its melodic prolongation, therefore it indicates that each melodic phrase often consists of three phrases in general, and tailpiece of each section is increased by using melodic extension technique.

A beauty of articulation of the Pali texts allocated in a melodic line indicates sound changing in terms of ending stress of syllables by adding these consonant; /j/ /ŋ/ /n/ , adding and interpolating of auxiliary syllables going together melodic progression by vocalizing syllables such as syllabification, vowel expansion, and constant articulation, moreover also find assimilation between syllables.

Finally, the result of this analysis showed that the characteristic of chanting melody conducts the articulation of the Pali text in terms of duration of text except pitch in melodic line. The composition is burdened by using an embellishment of vocal techniques occurring commonly only central tone of an overall composition.

6. Discussions

6.1 Music Phenomena

A *Ka Perd* style of chanting of Rachasittharam temple showed that text of the chant relate to its melody in terms of sound conducted by text. Moreover conducting

the sound means that short and long time units depend on type of Pali text . Except in case of tailpiece melodic parts often uses an augmented melody by using melisma.

In case, the tritonic scale to which affecting overall melodic progression insists that the nature of monotone language of Pali from a slightly changing sound in melody besides the central tone is much important.

Ending part of melodic line always falls in central tone of its scale. This phenomenon is similar to Plagal Cadence of western music.

Not only embellishments are used for decorating words or syllables, but also they are material for prolonging melody.

6.2 Articulation Phenomena

1) Sound Change

Diphthongization of texts is phenomena of sound change which shows a unique style of Pali language. Because texts are ornamented by adding musical elements for melodic beauty.

2) The melodic line is conducted by central tone as gravity tone because of its monotone language affection, Pali.

3) Assimilation between two word affect change

6.3 Technical similarities to Thai classical singing.

1) There are a sound change at a tailpiece of texts or syllables by adding the consonant; /j/ the result of this sound change is the same as rule that use for closing group of melisma.

2) Some melody in the chant is the same, in Thai classical singing called "*Uan Sam Siang*" (three-tone neumatic melody)

3) Using nasal sound technique interpolates in syllables.

4) The mordent technique is similar to "*Khran*" (shivering sound) in Thai classical singing.

6.4 The concerning between the chant melody with Vedic chant

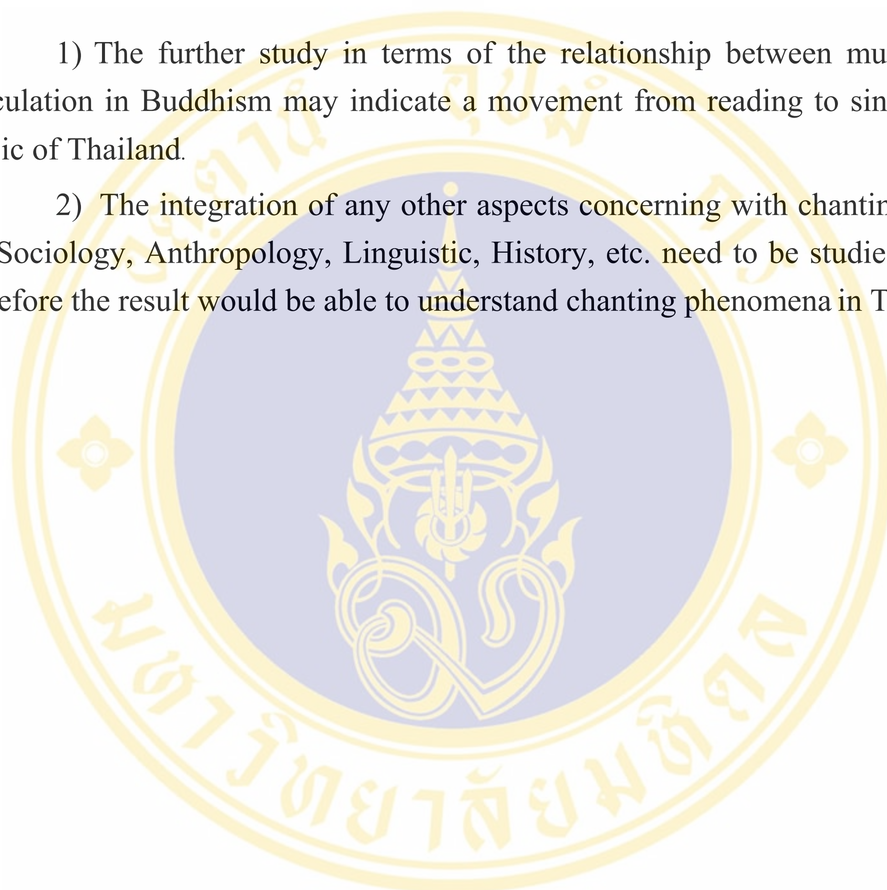
Besides text using in Thai Buddhist chant derive from old Indian language, the melodic components shares in basis of scale; Tritonic scale. Pitches using in *Chan* verse, melodic line of analyzed melody in this research and Rigveda chant share similar scale, Tritonic scale.

Analyzed melody has no term to use for calling its scale, therefore *Udātta*, *Anudātta*, and *Svarita* whose name of each pitch using in Rigvedic chant and Saman chant appear in *Chan* articulation .

Furthermore, music components found in the analyzed melody are similar to Indian Vedic chant:

- Tritonic scale.
- Central tone system.
- Time unit of notes based on type of word; *Karu* and *Lahu*.

7. Recommendations



1) The further study in terms of the relationship between music and word articulation in Buddhism may indicate a movement from reading to singing of vocal music of Thailand.

2) The integration of any other aspects concerning with chanting music such as Sociology, Anthropology, Linguistic, History, etc. need to be studied completely, therefore the result would be able to understand chanting phenomena in Thai society.